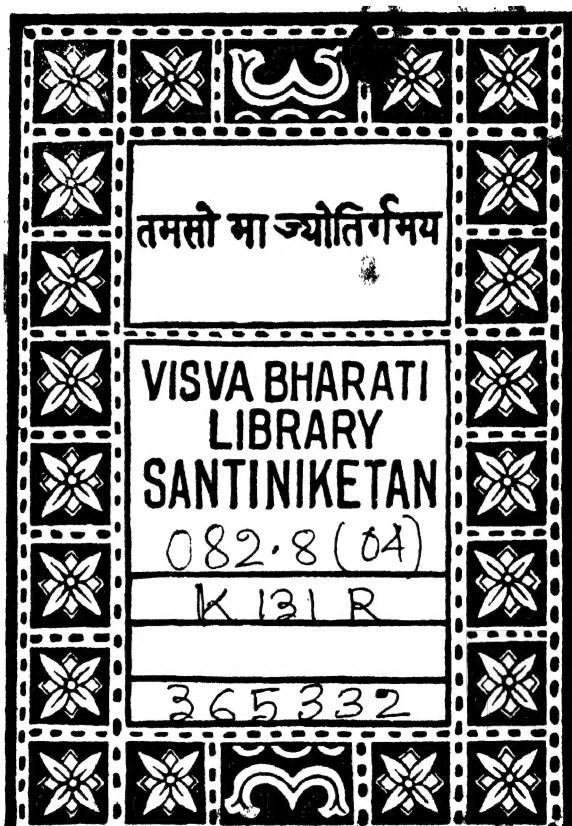


સર્વોચ્ચનાટ્યકમ્પના : અવ્યાલ્ય પ્રસન્ન

કાતાઈ જામણ



ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଟ୍ୟକଳ୍ପନା : ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରସଙ୍ଗ

କାନାହି ସାମନ୍ତ



ବିଶ୍ୱଭାରତୀ ଗବେଷଣା ପ୍ରକାଶନ ବିଭାଗ
ଶାନ୍ତିନିକେତନ

১২৫ রবীন্দ্রজন্মবর্ষ

প্রকাশ ভাদ্র ১৩৯৩

সেপ্টেম্বর ১৯৮৬

মূল্য চল্লিশ টাকা

প্রকাশক সুরত চক্রবর্তী

বিশ্বভারতী গবেষণাপ্রকাশন বিভাগ

শান্তিনিকেতন

মুদ্রক তিলক দাস

শ্রীলক্ষ্মী প্রেস বোলপুর

নিবেদন

বিশ্বভারতী গবেষণাপ্রকাশন বিভাগ রবীন্দ্রনাথের ১২৫-তম জন্মবর্ষে রবীন্দ্রসংক্রান্ত গবেষণামূলক গ্রন্থপ্রকাশ পরিকল্পনা গ্রহণ করেছে। সেই পরিকল্পনাপ্রসূত প্রথম প্রকাশিত গ্রন্থ ত্রীকানাই সামন্ত মহাশয়ের **রবীন্দ্রনাট্যকল্পনা : অন্ত্যান্ত প্রসঙ্গ**।

রবীন্দ্রপ্রতিভার সার্বিক পরিমাপ-সাধন কোনো একক প্রচেষ্টায় অসম্ভব। সত্তা ও সত্যের সমন্বয়ে যে প্রতিভা দীর্ঘদিন নানা বিচিত্র সৃষ্টির মধ্যে আপনাকে নিয়োজিত রেখেছিলেন— এই গ্রন্থের নিবন্ধগুলির ভিতর কালপরিমাপে তাঁর যে আংশিক প্রতিভার পরিচয় পাই তা নিঃসন্দেহে আমাদের প্রভাবিত করে।

১২৫-তম রবীন্দ্রজন্মবর্ষে এই গ্রন্থটি পাঠকসমাজে আনন্দচিত্তে গ্রহণ করবেন বলে আশা করি।

শাস্তিনিকেতন

সুব্রত চক্রবর্তী

ভাদ্র ১৩৯৬

সম্পাদক। বিশ্বভারতী গবেষণাপ্রকাশন বিভাগ

প্রাক কথন

এ বইয়ের সাতটি প্রবন্ধ একটি পত্রপ্রবন্ধ নানা সময়ে লেখা নানা উপলক্ষ্যে। তার মধ্যে প্রথম প্রবন্ধ লেখা হয় বন্ধুবর শ্রীপুলিনবিহারী সেনের আগ্রহে, পরে প্রচারিত হয় বিশ্বভারতী পত্রিকায় ১৩৭৬ বৈশাখ-আষাঢ়ে। তৃতীয়টির প্রচার বেতার-ভাষণ রূপে কোলকাতা-কেন্দ্র থেকে ১৩৭০ সনের ৩১শে বৈশাখ তারিখে। আর, জ্ঞান বা অভিজ্ঞতার পূঁজি অল্প হলেও চতুর্থ ও পঞ্চম প্রবন্ধে হাত দিতে হয় চিরস্মরণীয় ইন্দিরা দেবীর নামে প্রতিষ্ঠিত ও পরিচালিত 'ইন্দিরা' সঙ্গীতশিক্ষায়তনের বিশেষ অনুরোধে, আদৌ প্রচারিত হয় ওঁদেরই 'একটি রক্তিম মরীচিকা' (ভাদ্র ১৩৮৩) ও 'রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গান' (বৈশাখ ১৩৯০) পুস্তিকায় ---এ কথার উল্লেখ থাক্ এখানে।

যারা প্রেরণা দিয়েছেন লেখায়, প্রচার করেছেন পত্র-পত্রিকায়, সর্ব-প্রকারে আনুকূল্য করেছেন এই গ্রন্থ-প্রকাশে, সকলকে জানাই আমার আন্তরিক কৃতজ্ঞতা।

শ্রাবণ ১৩৯৩

শান্তিনিকেতন

কানাই সামন্ত

সূচীপত্র

রবীন্দ্রনাট্যকল্পনার বিবর্তন	১
রবীন্দ্রনাট্যের অন্তঃপ্রেরণা	৭৫
গদ্যছন্দে রবীন্দ্রনাথ	৮৩
গান থেকে কবিতা	১০৩
প্রেমের গান	১২০
বলাকা'য় ছন্দোবিবর্তন	১৬১
রবীন্দ্রজীবন	১৬৭
কল্পনা	১৭৭
সংযোজন	২১৯





ಶ್ರೀಮನ್ಮಠಾಚಾರ್ಯ

ଶ୍ରୀତିପ୍ରତିଭାମୟୀ
ଶ୍ରୀମତୀ ବାସନ୍ତୀ ବାଗଚୀର
କରକମଳେ

রবীন্দ্রনাট্যকল্পনার বিবর্তন

রবীন্দ্রনাথ ক্ষণজন্মা পুরুষ। প্রায় তাঁর জন্মমুহূর্তে বঙ্গবাণীর মন্দিরে নূতন দ্বার উদঘাটন করলেন শ্রীমধুসূদন।^১ তাঁর কন্ঠে ধ্বনিত হল নবযুগের নূতন সুর, অতল অকূল সমুদ্রের উদাস্ত গম্ভীর আরাব, দেশ-দেশান্তর যুগ-যুগান্তর প্লাবিত করে যার বেগবান প্রবাহ অপূর্ব ছন্দে গানে নিতা আন্দোলিত। মধুসূদনের দুঃখদ্বন্দ্বময় জীবনে যার প্রথম প্রতিশ্রুতি, রবীন্দ্রনাথের দীর্ঘতর জীবনে ও সাধনায় তারই পরমাস্ফর্য সফলতা। সারা জীবনের একাগ্র ও অবিশ্রান্ত সারস্বত সাধনার দ্বারা একা তিনি বহু শত বৎসরের সমৃদ্ধি দিয়ে গেছেন জাতিকে— তার প্রকার ও পরিমাণ শুধু নয়, প্রকৃতি এবং প্রক্রিয়াও বিশ্বয়জনক। জন্মাজিত প্রতিভার অব্যর্থ ধীর বিকাশে স্বভাবের শক্তি বা স্বতঃস্ফূর্তি যেমন ভিতরের কথা, আসল কথা বা প্রকৃত ঘটনা, বাহিরের দিকে তেমনি ছিল তাঁর যত্ন পরিশ্রম এবং অনুশীলন— তবেই তো অন্তরের সামগ্রী বাহিরেও অপূর্ব আকার পেয়ে রূপসৌষ্ঠবে সৌন্দর্যে ও রসমাধুর্যে ভরে উঠেছে। এভাবে দেখলে যোগী বা সাধকের থেকে কবির প্রকৃতি কিছু ভিন্ন নয় এবং সর্বাঙ্গীণ এই প্রক্রিয়াটিও অতল অটুট এক তপস্যা। তপস্যার ফললাভে কৃতকৃতার্থ আমরা সকলেই কিন্তু তপস্যার মাঝখানেও তপস্বীকে চিনে নিতে চাই। এজন্য আমাদের দিক থেকেও যত্ন ও পরিশ্রম চাই, অনুশীলন চাই, অধ্যবসায় অপরিহার্য। একজনের কাজ নয়। অনেকের অনেক কালের চেষ্টায় ও অভিনিবেশে কবির জীবনব্যাপী সারস্বত সাধনার রহস্য, নিগূঢ় মর্ম ও বৈশিষ্ট্য, একটু হয়তো উদ্ঘাটিত ও উদ্ভাসিত হয়ে উঠবে।

এ ক্ষেত্রে কিছু কাজ^২ অবশ্যই করা হয়েছে, কত যে বাকি আছে বলা যায় না। উপস্থিত সীমাবদ্ধ একটি বিষয়েই আমাদের মনোযোগ আকৃষ্ট, সেটির সংজ্ঞা এই হতে পারে : রবীন্দ্রনাট্যকল্পনার নানা পরিবর্তন ও বিবর্তন। কিন্তু ‘নানা’ বলতেই ‘সব’ নয়। বিশেষ কবি-

কল্লানা কোনো-একটি নাটকে যে আকারে-অবয়বে প্রাণবান ও শরীরী, পরে কিভাবে আর কেনই বা তার রূপান্তর অথবা জন্মান্তর তারই আলোচনা করা যেতে পারে প্রায়শ্চিত্ত পরিদ্রাণ ও মুক্তধারার পারম্পরিক তুলনায়। হয়তো শাপমোচন রাজা ও অরূপরতনের বৈচিত্র্যধারায় অনুসৃত ঐক্যের সন্ধানও দুৰূহ হবে না। কিন্তু তার বাইরেও আলোচনার বহু বিষয় আছে, বর্তমানে এটুকু উল্লেখ করাই যথেষ্ট।

বিভিন্ন রচনায় যা-কিছু পরিবর্তন করেছেন কবি বিভিন্ন সময়ে আর বিচিত্র মনোভাব থেকে, সবই একজাতীয় বলা যায় না। কখনো আকারে, কখনো প্রকারে, কখনো প্রকৃতিতেই প্রভেদ ঘটেছে। কখনো কাঁচা লেখার সংস্কার করেছেন পরিণত বুদ্ধি আর অভিজ্ঞতা থেকে। কখনো নানারূপ যোগবিলোগ করে পরিবর্তন করেছেন বলা যায়। আর, কখনো বা সম্পূর্ণ জাত্যন্তর জন্মান্তর ঘটিয়েছেন কাব্য বা নাটকের সূক্ষ্মশরীরেও—এই প্রক্রিয়াকেই যথার্থ বিবর্তন বলা চলে।

নিব্বারের স্বপ্নভঙ্গ কবিতায় কিম্বা সন্ধ্যাসংগীত কাব্যেরও মুদ্রণ-পরম্পরায় সংস্কার কতদূর যেতে পারে তার পরিচয় আমরা পেয়েছি বটে কিন্তু এজাতীয় সংস্কারের দ্বারা কবি যে কখনোই শেষ তুষ্টিলাভ করতে পেরেছেন এমন মনে হয় না। পক্ষান্তরে চিত্রাঙ্গদা নাট্যকাব্যের প্রথম মুদ্রণ (১২৯৯) থেকে দ্বিতীয়ে (১৩০১) ও তৃতীয়ে (১৩০৩) যে পরিবর্তন তাকেও আক্ষরিক কিম্বা আভিধানিক অর্থে সংস্কার বলতে হয় বোধ করি, পাত্রপাত্রীর অথবা ঘটনার সমাবেশে ইত্যর-বিশেষ কিছু হয় নি অথচ আত্মস্তু রচনায় বহু স্থলে শব্দের পরিবর্তন অথবা শব্দগোষ্ঠীর স্থানপরিবর্তন আর তারই ফলে যতিপাতের পার্থক্য কেবলই পরিমাণগত এমন বলা যায় না, পঞ্জীকৃত পাঠভেদে তার যথার্থ হিসাব মেলে না—কবি ও রসিক উভয়কেই অপ্রত্যাশিতের প্রকটনে চমৎকৃত করে তা গুণগত পরিবর্তনের রূপ নিয়েছে কখন কিভাবে তার ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ করা শ্রুতিন। এইমাত্র বলা চলে—

চিত্রাঙ্গদার প্রথমপ্রচারিত রূপ আর তারই রূপান্তর এ দুটির মধ্যে কালের ব্যবধান যেমন দূস্তর নয়, যেভাবেই হোক, কবিচিন্তের মুড় বা মেজাজটিও ছিল অবিচ্ছিন্ন, অবিকৃত। অর্থাৎ, যে রসপ্রেরণা থেকে ঐ নাট্যকাব্যখানি প্রথম লেখা হয় (ভাদ্র ১২৯৮), একই সেই প্রেরণা সংস্কারকার্যে সজাগ, সক্রিয়। ফলে, পরিবর্তন শুধু শব্দশরীরেই সীমাবদ্ধ থাকে নি, কাব্যের ছন্দোময় প্রাণময় সূক্ষ্মশরীরেও পৌঁছে গিয়েছে; আত্মস্ত কাব্যের ছন্দোদোলায় কী যেন নূতন বেগ, নূতন সুর, নূতন আনন্দউল্লাস জেগে উঠেছে। ছন্দই তো অনির্বচনীয় রসের ধারক, বাহক। তাই রসাত্মক রচনার সামগ্রিক সত্তায় কী-এক সূক্ষ্ম পরিবর্তন ঘটে গিয়ে অভূতপূর্ব সৌন্দর্যে মাধুর্যে ও সংরাগে আমাদের বিম্বিত করেছে। সতর্ক সজাগ বুদ্ধির দ্বারা নিষ্পন্ন, বুদ্ধিগ্রাহ্য, সংস্কার এ নয়—মৌলিক পরিবর্তন বা বিবর্তনই বলতে হয়। চিত্রাঙ্গদার প্রাথমিক রূপটিকে পরবর্তী সার্থক রূপরচনার, অর্থাৎ আসল চিত্রাঙ্গদার, খসড়াও বলা চলে। যেটি কবি-কারিগরের কারখানাঘরের নেপথ্যেই থাকার কথা, দৈবক্রমে সর্বসাধারণের গোচরীভূত হয়েছে। ভাবীকালের গবেষকগণ অভাবিত-আবিষ্কারের ও আত্মগৌরবের তুলনায় এক সুযোগ থেকে বঞ্চিত হয়েছেন, এমন বলা যায় না কি ?

রাজা ও রানী, বিসর্জন,^৩ এই নাটক-দুটিতেও রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন মুদ্রণে বা সংস্করণে বহু পরিবর্তনই করেছেন, শব্দগত সংস্কার নয়, পাত্রপাত্রীর যোগবিয়োগ (বিসর্জনের ক্ষেত্রে) আর অঙ্কবিভাগ ও দৃশ্যসম্মিলনের বিভিন্নতা, ঘটনারাজির তারতম্য— ফলে সামগ্রিকভাবেই পুরাতন রচনার নূতন পরিচয় উদ্ঘাটিত।

রাজা-অরূপরতনে এই একই প্রক্রিয়ার সাক্ষাৎ পাই।

বউঠাকুরানীর হাট আর রাজর্ষির কাহিনী যথাক্রমে প্রায়শ্চিত্ত আর বিসর্জনের নাট্যরূপে বিবর্তিত (রচনার কালক্রমে বিসর্জন নাটকখানি প্রায়শ্চিত্তের অগ্রগামী) এ কথা অনেকেই জানেন। প্রায়শ্চিত্তের পরিবর্তিত রূপ—পরিগ্রাণ। বিসর্জন নাটকের বিভিন্ন

মুদ্রণে বহুবিধ পরিবর্তন এ তো পূর্বেই বলা হয়েছে কিন্তু প্রায়শ্চিত্ত থেকে আজিকে বা প্রকরণে, রূপরসের আবেদনে আর বক্তব্যেও, মুক্তধারার যে পার্থক্য তাকে পরিবর্তন বলা চলে না; বলতে হয় বিবর্তন। এই ভাবেই রাজা ও রানী নাটকের বিবর্তন ঘটেছে তপতীতে এ কথা উল্লেখযোগ্য। বিসর্জনের এমন কোনো বৈপ্লবিক পরিবর্তন বা বিবর্তন ঘটে নি তার একটা কারণ এই যে, এই পঞ্চাঙ্ক নাটক তার প্রচল রূপে ‘চিরায়ত’ ট্রাজেডির আদর্শেই যথেষ্ট রসোত্তীর্ণ, সার্থক ও সন্তোষজনক, হয়ে উঠেছে সহৃদয় সামাজিকের দৃষ্টিতে।^৪

এই-সব পরিবর্তন বা বিবর্তনের ধারাবিবরণ ও পর্যাবলোকন অল্প কৌতুহলজনক নয়! তেমনি শিক্ষাপ্রদ। কার্যকারণনির্দেশ অনেক সময়েই দুঃসন্দেহ নেই; কেননা স্রষ্টার ছরবগাহ অন্তরলোকে আমাদের প্রবেশলাভ প্রায়শই সম্ভবপর নয়। সৃষ্টি কেমন, তার উপাদান, তার গঠন, তার ক্রমবিকাশের ধারা, কতকটা বর্ণনা করা গেলেও— সে যে কী ও কেন প্রায় তা বলা যায় না। এ যেমন বিশ্ব-সৃষ্টিতে তেমনি মানুষের সৃষ্টি মনোভবলোকেও অতিশয় সত্য। তাই, রসোত্তীর্ণ কাব্য ও নাটকের প্রকার ও প্রকরণ নিয়ে যতই না আলোচনা করা যাক, তার কার্যকারণনির্দেশ সংশয়াতীত বা অত্রাণ্য না হতে পারে।

১৩১৭ পৌষে রাজা প্রথম মুদ্রিত ও প্রচারিত হয়। কিন্তু ঐ নাটকের এটি প্রাথমিক রূপ নয়। প্রাথমিক পাঠ প্রকাশিত হয় ন্যূনধিক দশ বৎসর পরে। ১৩২৬ মাঘে অরূপরতন এই নামান্তরে রাজা নাটকের অগ্ন্য একটি রূপও আত্মপ্রকাশ করে আর সব-শেষে ১৩৪২ কার্তিকে অরূপরতন নূতন-সংস্করণ দেখা দেয়। বস্তুতঃ রাজার চতুর্বিধ রূপ আমাদের গোচরে আছে; রচনার পারম্পর্যে উল্লেখ করতে হলে বলা যায়— রাজা (মাঘ-পূর্ব ১৩২৬? দ্বিতীয় মুদ্রণ),^৫ রাজা (১৩১৭ পৌষের প্রথম মুদ্রণ), অরূপরতন (১৩২৬ মাঘ) এবং অরূপরতন

(১৩৪২ কার্তিক) । তা ছাড়া শাস্তিনিকেতনের রবীন্দ্রসদনসংগ্রহে রবীন্দ্রহস্তাক্ষরে রাজা/অরুণপরতনের আরো দুটি অসম্পূর্ণ পাঠ দেখা যায়— একখানি জাপানি খাতায় (রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি ১৭১)^৬ আর বর্জিত প্রেস-কপির খুচরা কতকগুলি পাতায়।^৭ এগুলির রচনা শেষোক্ত মুদ্রিত সংস্করণের পূর্বেই তাতে কোনো সন্দেহ নেই। রবীন্দ্রসদনের খাতায়-পত্রে ১০ নভেম্বর ১৯৩৫ (২৪ কার্তিক ১৩৪২) তারিখে উল্লেখ দেখা যায় : ‘রাজা ও অরুণপরতন নাটক দুটি মিলাইয়া রাজা নাটকের সংশোধন সভায় পাঠ।’^৮

রবীন্দ্রনাথ অসম্পূর্ণ রচনা সভাস্থলে পাঠ করেন এমন কল্পনা করার কোনো কারণ নেই। কাজেই জাপানি খাতার পাঠ পড়া হয় নি এ কথা নিশ্চিত। মনে হয়, সম্পূর্ণ যে পাঠ কবি আশ্রমস্থ সহৃদয়-সমাজে উপস্থিত করেন তারই প্রথমংশ (২১ পাতা বা পৃষ্ঠা) বর্জিত প্রেস-কপি হিসাবে রবীন্দ্রসদনে সংরক্ষিত আর অবশিষ্ট পাতাগুলির সন্ধান না মিললেও, অল্প-বিস্তর পরিবর্তনে, বর্জনে / সংযোজনে, ১৩৪২ কার্তিকে মুদ্রিত অরুণপরতনের অঙ্গীভূত— এ কথা সহজে এবং সংগত কারণেই অনুমান করা চলে। পূর্বোক্ত সভাস্থলে আমাদের গৌসাইজি (শ্রীনিত্যানন্দবিনোদ গোস্বামী) উপস্থিত ছিলেন। বর্তমান প্রবন্ধ রচনার সময়ে অসুস্থ এবং শয্যাশায়ী তিনি, এটুকুই জেনেছি— নূতন পাঠ তেমন ভালো লাগে নি তাঁর। ভালো না লাগার সম্ভাবনা কিসে, সে হয়তো পরবর্তী আলোচনায় বা পাঠবিচারে জানা যাবে। ছাপাখানার কাজ অনেক দূর অগ্রসর হওয়ার পরেও কবিকর্তৃক আংশিক (?) বর্জনে, রবীন্দ্রভক্ত সুধী সামাজিকের পূর্বোক্ত অনভিমতেই সমর্থন পাওয়া যায়।

রাজা-অরুণপরতনের অন্তত চারটি পাঠ এবং কবির আয়ুষ্কালে অমুদ্রিত কিন্তু অধুনা প্রচারিত (রবীন্দ্রবীক্ষা-২। পৌষ ১৩৮৩, পৃ ৪৭-৮৭ ও ৮৮-৯৭) দুটি অসম্পূর্ণ পাঠ নিয়ে আমাদের পর্যালোচনা করতে হবে। আর, তার আগে রাজা বা অরুণপরতনের মূলমুদ্রানুসন্ধানও

অনুচিত হবে না। এ কথা জানা চাই— রাজা বা অরুপরতন-রূপ বিচিত্র নাট্যকল্লনার এক সীমায় আছে বৌদ্ধ কুশজাতক উপাখ্যান,^৯ অথ সীমান্তে শাপমোচন^{১০} কবিতাটি। উপাখ্যান কিম্বা কবিতার সঙ্গে রাজা-অরুপরতনের অন্তরের মিল নেই, তবু বাহ্যসাদৃশ্য কতকটা আছেই। —

বারাণসীরাজ ইক্ষ্বাকুর পাঁচশো রানী আর পাঁচশো পুত্রসন্তান। তার মধ্যে প্রধানা মহীষীর পুত্র কুশ বলবীৰ্য্যে বুদ্ধিমত্তায় অদ্বিতীয় হলেও অত্যন্ত কুৎসিত দেখতে। ইক্ষ্বাকুর মৃত্যুতে তিনি সিংহাসন লাভ করেন আর কাশ্যকুজরাজের সুন্দরী কন্যা সুদর্শনার সঙ্গে তাঁর বিবাহ হয় প্রতীক বা প্রতিনিধি-যোগে। স্বামীর কুৎসিৎ রূপ দেখে পাছে রানী আত্মহত্যা করেন তাই রাজমাতার ব্যবস্থায় পাতালে অন্ধকার কক্ষে হল তাঁর মিলনবাসর; বলা হল ইক্ষ্বাকুকুলের এই রীতি। কিন্তু প্রাণপ্রিয় দয়িতকে দিনের আলোয় না দেখে সুদর্শনা স্থির থাকতে পারেন না। সূতরাং কুশের সুরূপ এক বৈমাত্র ভাইকে সিংহাসনে বসিয়ে স্বয়ং কুশ ধরে রইলেন রাজছত্র। রাজকন্যা ‘স্বামী’ - সন্দর্শনে পুলকিতা হলেও কালো কুৎসিত ছত্রধারীকে দেখে হল তাঁর ক্ষোভ। কিন্তু এ বঞ্চনাও স্থায়ী হল না। একদা করভোগ্যানে^{১১} লাগল আগুন আর কুশের বলবিক্রমেই তা নির্বাপিত হল। মুখে মুখে তাঁর গুণগান, মসীকৃষ্ণ ধীর তনু, আয়ত রক্তচক্ষু যেন আগুনের ভাঁটা। সুদর্শনার মোহময় আন্তি ঘুচে গেল; রোষে ক্ষোভে অধীর হয়ে রাজমাতার অনুমতি নিয়ে, পিতৃগৃহে হল তাঁর আত্মনির্বাসন। মহারাজ কুশ ছদ্মবেশে সেখানে গিয়ে পাকশালায় ভর্তি হলেন। গোপনে রাজকন্যাকে বোঝাতে গেলেন; কোনো ফল হল না। এ দিকে সুদর্শনার স্বামীত্যাগের বৃত্তান্ত গোপন রইল না। সাতজন সামন্তরাজা এলেন পাণিপ্রার্থী হয়ে; যুদ্ধ বাধল। কাশ্যকুজরাজ বললেন, পরাজয় যদি ঘটে পতিত্যাগিনী কন্যাকে সাত টুকরো করে দেবেন তিনি সাতজন রাজাকে। শঙ্কায় অনুশোচনায় শেষে স্বামীরই শরণ নিলেন সুদর্শনা।

কাণ্ডকুজরাজ দিলেন তাঁকে বহুমান। রণক্ষেত্রে গজবাহন কুশ অমামুখিক এক ছুঁকারে আতঙ্কিত শত্রুরাজাদের অনায়াসে করলেন পরাভূত। জামাতার অমুরোধে কাণ্ডকুজরাজ প্রত্যেকের সঙ্গেই এক-এক রাজকন্যার বিবাহ দিলেন। কুশও পত্নীকে নিয়ে ফিরে চললেন আপনার রাজধানীতে। পথে স্বচ্ছ এক জলধারায় আপনার কদাকার রূপ হঠাৎ দেখতে পেয়ে কুশ আত্মহত্যা উদ্ভূত হলে করুণাময় ইন্দ্র এসে দিলেন তাঁকে দিব্যরত্নগ্রথিত এক মালা। সেই মালা প'রে অচিরে কুশ হলেন দিব্যকাস্তি চিরযুবা আর সুদর্শনাও যার-পর-নেই আনন্দিতা হলেন।

সংক্ষেপে এই হল কাহিনী। এই গল্পে অলৌকিকের সমাবেশ আছে যথারীতি, সেকালের শ্রোতাদের মনোহরণের উপযোগী উপাদানও আছে প্রচুর। কিন্তু, রবীন্দ্রনাথ যেভাবে ভাবসম্পদে বা অর্থগৌরবে ভরে দিয়েছেন এই বাঁধা ছাঁদের কাহিনীটি, কল্পনা ও কবিত্বের সূক্ষ্ম সৌন্দর্যে ঐশ্বর্যে অপরূপ করে তুলেছেন আর গভীর-গভীর জীবনদর্শনের বিগ্রহ রচনা করেছেন অভিনব নাট্যরূপে— দুর্লভ কবিপ্রতিভার গুণেই তা সম্ভবপর। নাট্যরূপ না দিয়ে গাথা বা কবিতাও অবশ্যই লেখা যেত। বৌদ্ধকথাবস্তুর আধারে রচিত পূজারিনি অভিসার পরিশোধ স্মরণ করা যেতে পারে। কুশজাতক নিয়েও বহু বৎসর পরে, ১৩৩৮ পৌষে, লিখলেন শাপমোচন গদ্যকবিতা; সেটি ঐ নামেরই নৃত্যনাট্যের সঙ্গে অচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত ছিল, পরে স্বতন্ত্র কবিতা হিসাবেও পুনশ্চ কাব্য স্থান পেয়েছে। কিন্তু বর্তমান ক্ষেত্রে যে পরিমাণ বক্তব্য বা জীবনদর্শন সচল শরীরী বেগবান প্রাণবান করে দেখতে ও দেখাতে চান কবি, নাট্যরূপই তার উপযুক্ত বাহন আর সে নাটক যুগোপযোগী।

হৃৎখের তপস্তায় কর্মক্ষয় আর তারই ফলে শাপমোচন ও পরিণামে অরণ্যেখরের দিব্যকাস্তিলাভ, এটুকু অলৌকিকতা থাকলেও (ভারতীয় পরম্পরার বিচারে এ আর কী এমন অলৌকিক) শাপমোচন কবিতায়

আগন্তু কাহিনীটি আছে লৌকিক স্তরে। মর্ত্যমানুষের সুখদুঃখ আশানিরাশা আকাঙ্ক্ষাআবেগের ঘাতপ্রতিঘাতময় পরিচিত জীবন-ছন্দই। পূর্বজীবনের ভূমিকায় ইঙ্গিতে বলা হয়েছে, ছন্দোময় দিবাজীবন; ছন্দঃপতনই তার যা-কিছু দুঃখের হেতু, তার বিশেষ অপরাধ। উষাসঙ্কায় তারার কিরণে, দেওদারবনে হাওয়ার হাহাকারে, কৃষ্ণপক্ষ চাঁদের আলোয়, অতল্লতরঙ্গের কলকন্দনে, নিমফুলের সৌগন্ধে, ঝিল্লির ঝঙ্কারে, নিষুপ্তনীড়ের-পাশ-দিয়ে-উড়ে-যাওয়া রাতের পাখির ডানার চঞ্চলতায়, স্বপ্নে-কথা-কওয়া অরণ্যের আকৃতিতে আর তারই সঙ্গে বিরহীহৃদয়ের নৃত্যে গানে ও বেণুবীণায় পরজ বেহাগ ভৈরবীর একতানে মিলিয়ে অশরীরী বেদনাকে কী অপূর্বভাবেই না ব্যঞ্জিত করা হয়েছে কবিতায়। মানবমনের পথ-না-জানা সব গুহায় গহ্বরে জেগে উঠেছে ধ্বনি প্রতিধ্বনি। অবশেষে মিলনের লগ্নটির উদয় হল অন্তহীনপ্রায় বিরহের পরপারে। এ তো শুধু রবীন্দ্ররচনাক্ষেত্রীতেই সম্ভবপর। সবই আসলে তবু পার্থিব অভিজ্ঞতা, বহু এবং বিচিত্র মানবভাগ্যেরই করুণে মধুরে মেশানো এক কাহিনী— কাব্যের ভাষায় অপরূপ স্কন্দর হয়ে ফুটে উঠেছে।

রাজা অরুণরতনের তাৎপর্য আরো গূঢ়, পতীর, সর্বগ্রাসী। যথালব্ধ আখ্যান রবীন্দ্রপ্রতিভার ইন্দ্রজালে নিখিল মানবজীবনেরই প্রতিক্রম হয়ে দাঁড়িয়েছে। অথচ তত্ত্ববুদ্ধির-ছাঁচে-ফেলা বা জোড়াতালি-দেওয়া অ্যালোগরি তো নয়, জীবন্ত প্রতিমা। বুদ্ধিজীবী সমালোচক কিভাবে ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ করেন কবি তা জানতেন, তাই বিশেষ জোর দিয়ে বলেছেন লেডি ম্যাক্বেথের মতোই তাঁর সুদর্শনা সত্য এবং বাস্তব।^{১২} আমাদেরও তাই নিশ্চিত প্রতীতি। কবি বলেছেন— যেমন বাইরের জীবনে বহু ঘটনা ঘটে অন্তর্জীবনও তেমনি রুদ্ধ স্থির বা নির্বন্ধ নয় : 'the human soul has its inner drama'। কাব্যে নাটকে সেই অন্তর্জীবনই যদি মূর্ত বাহ্যিক হয়ে ওঠে (কায়াহীন মায়া বা ছায়াছবি নয়) তাই বা অবাস্তব মনে হবে কেন?

আর, রাজাও সব জীবনেরই জীবমেশ্বর যদিও, নিরাকার কল্পনা হয়ে থাকেন নি, অনুভবেই তো ধরা দিয়েছেন।^{১৩} তারই সচল সর্বাঙ্ক বিগ্রহ তিনি, কোনো দেশে কোনো কালে নিঃশেষে ধার দান রূপ সংজ্ঞার্থ দেওয়া যায় না ; এক দিকে যিনি ভয়েরও ভয়, ভীষণ থেকেও ভীষণ আর অত্যা দিকে পরমসুন্দর ও সুচিরমধুর— প্রেম আনন্দ এবং কল্যাণ-স্বরূপ। মানুষী সত্তার অন্তরের রক্তমঞ্চে যা সর্বকালে সব রকমেই সত্য, মানুষের সীমাবদ্ধ ভাবে ও ভাষায় কবি তাকে প্রাণ ও শরীর দিতে পেরেছেন এইটাই আশ্চর্য। পূর্বকালের রচনায় যেমন এর তুলনা নেই, এ কালের নাট্য বা কবিতায় তেমনি এই রূপান্তর অবশ্যস্বাভাবী। সুদর্শনা মানবহৃদয়েরই প্রতিমা আবার মান অভিমান আশা আকাঙ্ক্ষা প্রেমাবেগ নিয়ে অত্যন্ত বিশিষ্ট ও সুনির্দিষ্ট এক নারীও বটে ; অর্থাৎ, একজন নারী, বিশেষ এক নারী, বিশ্বের সকল নরনারীর অন্তরাঙ্গা স্বরূপ বা সত্তার যথার্থ প্রতিমা। নারীর আরেক রূপ সুরঙ্গমা ; তার মধ্যেও অবাস্তবতা কিছুই নেই। অস্ত্র সব চরিত্র যদি এক-একটি টাইপও হয়ে থাকে (ঠাকুরদা ও বিক্রমবাহকে টাইপ বলা যায় কি ?), তাতে এ রচনার নাটকীয়তার ক্ষতি হয় নি।

রাজার প্রথম পাঠ (দ্বিতীয় মুদ্রণ) ও দ্বিতীয় পাঠ (প্রথম মুদ্রণ) দুটিতেই দৃশ্যসংখ্যা বিংশতি। বিশেষ পরিবর্তন এই যে, প্রথম মুদ্রণে প্রথমেই পাওয়া যায় পথের দৃশ্য আর দ্বিতীয় দৃশ্য হল রাজাস্তম্ভ-পুরের অঙ্ককার কক্ষে অদর্শন রাজাধিরাজের সঙ্গে রানী সুদর্শনার মিলন— সে মিলনে রানীর প্রেমভাবার পরিপূর্ণ তৃপ্তি নেই, কেননা ছ চোখ ভরে দেখতে চান দয়িতকে ; জানেন না সে দেখা সহজ নয়, সে দেখায় ভ্রান্তির অবকাশ আছে, আছে আঘাত ও ছুঁতে। প্রথম পাঠে এই দুটি দৃশ্যের বিস্তার ছিল বিপরীত এবং সেইটেই সঙ্গত। অঙ্ককার রক্তমঞ্চে যবনিকা-অপসারণের সঙ্গে সঙ্গে দুটি ‘ছায়ামূর্তি’র আলাপন অথবা ‘অশরীরী’ রাজার আবির্ভাব দর্শকদের গঞ্জে কিভাবে আকর্ষণীয় করে তোলা যায় সে সমস্যা পৃথক— হয়তো সঙ্গীতের জাহ্নতে অসম্ভব

হয় না—এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই যে, এই নাটকের মূল সুরটি ধরিয়ে দেওয়া যায় এভাবে, তার মর্মকথার ইঙ্গিত দেওয়া সম্ভব হয় সূচনাতেই। কাজেই প্রথম-মুদ্রণ-গত পরিবর্তন ত্যাগ ক’রে প্রথম পাঠে ফিরে যাওয়া অহেতু নয়। দুটি পাঠের মধ্যে অন্ত যে পার্থক্য তা হল গানের সংখ্যা ও নাটকের সংহতি নিয়ে। প্রথম পাঠে ছাব্বিশটি গান; তার মধ্যে ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না’, ‘আমি কেবল তোমার দাসী’, ‘আজি বসন্ত জাগ্রত দ্বারে’, ‘অন্ধকারের মাঝে আমার ধরেছ দুই হাতে’ গান ক’টি বাদ দেওয়ায় দ্বিতীয় পাঠে গানের সংখ্যা কেবল বাইশটি। এটিও উল্লেখযোগ্য যে, প্রথম পাঠের ‘ভয়েরে মোর আঘাত করো ভীষণ হে ভীষণ’ ত্যাগ ক’রে ঠিক সেই স্থলে সেই সুরঙ্গমার কণ্ঠেই দেওয়া হয়েছিল—‘আমারে তুমি কিসের ছলে পাঠাবে দূরে’। কিন্তু অন্তরে অন্তরে যখন সুদর্শনার “শাস্তি গুরু হয়েছে” আর হাল-ভাঙা নোঙর-ছেঁড়া নোকার মতো কোন্ সর্বনাশে ছুটে চলেছে উন্মাদিনী জানা নেই, সেই ক্রান্তিক্ষণের উপযোগী সুর ঐ ভয়েরই আঘাতে ভয় যেখানে ভাঙে, কঠিনের পাদম্পর্শেই কাস্ত করুণ কল্যাণকে চেনা যায়। প্রথম পাঠে কুঞ্জদ্বারবর্তী দুটি দৃশ্যে (তৃতীয় ও পঞ্চম) যাত্রীজনতার অংশরূপে ছিল মেয়ের দল; সহজ মানুষ ঠাকুরদার সঙ্গে তাদের ছিল সহাস্ত অন্তরঙ্গতা; রূপে রসে বর্ণে ও আনন্দের উচ্ছলতায় উৎসবকে তারা সত্যই উৎসবময় করে তোলে নি কি—প্রথম মুদ্রণে বর্জিত হয়েছে। পঞ্চম দৃশ্যে সুরঙ্গমার সঙ্গে ঠাকুরদার আলাপ সংক্ষিপ্ত ক’রে তার স্থান দেওয়া হয়েছে দৃশ্যের শেষে; রাজবেশী ভণ্ডের সঙ্গে কাঞ্চীর মঞ্জনা দৃশ্যের মাঝখানে চলে এসেছে শেষ দিক থেকে আর ঠাকুরদার সঙ্গে তার দেখাও হয় না। দ্বিতীয় পাঠে এই-সব পরিবর্তন যেমন পাত্রপাত্রীর সংখ্যা কমানোর উদ্দেশ্যে (উৎসবমোদী জনতার থেকে মেয়েরা ভাই বাদ গেছে) তেমনি সংহতির অনুয়োদে, এমন মনে করা যেতে পারে।

অবরণ্যাকে বরণমালা পাঠিয়ে সেই কৃতকর্মের অনুশোচনায়

রাজকন্তা তো পিছুগ্রহে চলে গেলেন, পিতার কাছে গেলেন অনাদর ও তিরস্কার। দশম দৃষ্টের শেষে দেখা যায় হরস্তু অতিমান যে কথা বলছে তাঁর মুখ দিয়ে, ‘মন তা বলছে না— ‘তবে তো সে [সুবর্ণ] আসছে। ভেবেছিলুম আবর্জনার মতো বুঝি বাইরে এসে পড়েছি, কেউ নেবে না, কিন্তু আমার বীর তো আমাকে উদ্ধার করতে আসছে ... কিন্তু, হরস্তুমা, তোর রাজা কেমন বল তো! এত হীনতা থেকেও আমাকে উদ্ধার করতে এল না? ... আমি এখানে ... দাসী-গিরি করে তার জন্তে চিরজীবন অপেক্ষা করে থাকতে পারব না। তোর মতো দীনতা আমার দ্বারা হবে না। আচ্ছা, সত্যি বল, তুই তোর রাজাকে খুব ভালোবাসিস?’ ১৪

একাদশ দৃষ্টে অল্প-কিছু কথোপকথন বাদ গেছে।

ত্রয়োদশ দৃষ্টে বন্দীকৃত কান্তকুমারাজ, অস্তান্ত রাজা আর ভগ্নরাজ সুবর্ণ। স্বয়ংবরের প্রস্তাব এনেছিলেন কাকী। পরিবর্তিত পাঠ শুধু কাকীরাজ আর সুবর্ণকে নিয়ে, স্বয়ংবরের প্রস্তাব নেনপাখোই ছিন্ন হয়ে গেছে।

পরবর্তী দৃষ্টে অমৃতাপানলে সুদর্শনার প্রায়শ্চিত্ত প্রায় শেষ হয়ে এসেছে; স্বয়ংবরসভায় তবু তাঁকে যেতেই হবে, নইলে পিতার প্রাণ-রক্ষা হবে না। বুকের আঁচলে তীক্ষ্ণধার ছুরিকা লুকিয়ে রেখেছেন; মৃত্যুকে বরণ করতে প্রস্তুত হয়েই বলছেন— ‘তুমি আমাকে ত্যাগ করেছ, উচিত বিচারই করেছ। কিন্তু, আমার অন্তরের কথা তুমি কি জানবে না? ... তোমার সেই মিলনের অন্ধকার ঘরটি আমার জননের জিহ্বায় আজ শূন্য হয়ে রয়েছে— সন্ধানকার দরজা কেউ খোলে মি প্রহু! সে কি খুলতে তুমি আর আসবে না? তবে জানের কাছে তোমার বীণা আর বাজবে না? তবে আনন্দ মৃত্যু আনন্দ— সে তোমার মতোই কালো, তোমার মতোই শূন্য— তোমার মতোই সে মন হরণ করতে জানে— সে তুমিই, সে তুমি।’ ১৫

স্বয়ংবরসভা হতভম্ব হল, মুখ শেষ হল, সুদর্শনা মিছে অপেক্ষা

ক'রে রইলেন— ‘এখন আমার রাজ্য আসবেন কখন?’ রাজা তো এলেন না। অভিমানের জোয়ারের বেগে যুদ্ধ আবার ছলে ওঠে, কেঁপে ওঠে— ‘চাই নে-তাকে চাই নে! সুরঙ্গমা, তোর রাজাকে আমি চাই নে। কিসের জন্তে সে যুদ্ধ করতে এল! আমার জন্তে একে-বারেই না। কেবল বীরত্ব দেখাবার জন্তে।’ ১৬ এই-যে শেষ ‘আমি’টুকু এ যেন কিছুতেই ছাড়া যায় না, সুরঙ্গমার মতো আত্মনিবেদনে নত হয়ে বলা যায় না ‘আমি কেবল তোমার দাসী’। সুরঙ্গমাকেও তাই সহ্য করা যায় না— ‘যা যা চলে যা— তোর কথা অসহ্য বোধ হচ্ছে। এত নত করলে তবু সাধ মিটল না! বিশ্বশুদ্ধ লোকের সামনে আমাকে এইখানে রেখে দিয়ে চলে গেল!’

তার পরে সুদর্শনাকে তো পথে বেরোতেই হল। যে পথে ঠাকুরদা চলেছেন, পথই তাঁর আপন। কাকীও চলেছেন আত্মনিবেদনের কাঙাল। সুরঙ্গমা চলেছে আর রানীও চলেছেন ধূলিধূসর অভিলারে— পথের ধূলিতেই তাঁর অঙ্গরাগ— ধূলোমাটির রাজার সঙ্গে পদে পদে আজ ধূলোমাটিতেই মিলন হচ্ছে, এ সৌভাগ্যের তুলনা নেই।

সব-শেষের দৃশ্যটি আবার সেই অন্ধকার ঘরেই। শুধু সুদর্শনা আর রাজা। রাজা বললেন— ‘আজ এই অন্ধকার ঘরের দ্বার একেবারে খুলে দিলুম, এখনকার লীলা শেষ হল। এসো, এবার আমার সঙ্গে এসো, বাইরে চলে এসো— আলোর।’

এখানেই রাজা নারীক শ্রেয় হল, মঞ্জুরসের জন্ম আর বৈষ্ণব-সাধনার নিগূঢ় তত্ত্ব শুধু নয়— বাউলের প্রাণের কথা, বিশ্বসজ্জার সহজের সন্ধান, যুগপৎ প্রেম আর মুক্তির বার্তা, সবেরই ইঙ্গিতে আভাসে ব্যক্তনায়। রবীন্দ্রনাথ একাধার ছিলেন বৈষ্ণব আর বাউল— জ্ঞানের, প্রেমের, মুক্তির সাধক।

ইচ্ছা না থাকলেও, প্রয়োজনে নাই থাকে পাঠক পাঠিকার

নয় রাজা অরুণপরতন এটুকু ধরে নিতে হয়), তবু মূল ঘটনাধারার আমরা আত্মপূর্বিক অনুসরণ করলেম। প্রথম ও দ্বিতীয় পাঠে কী তফাত, কেন রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘খাতায় যেমনটি লিখিয়াছিলাম তাহার কতকটা কাটিয়া ছাটিয়া বদল করিয়া’ ছাপায় ‘হয়তো কিছু ক্ষতি হইয়া থাকিবে’— তারও সামান্যত আলোচনা করা গেল।

অরুণপরতনের প্রথম প্রকাশকালে রবীন্দ্রনাথ বলেন— ‘সুদর্শনা রাজাকে বাহিরে খুঁজিয়াছিল। ... অস্তরের নিহৃত কক্ষে ... তাঁহাকে চিনিয়া লইলে তবেই বাহিরে সর্বত্র তাঁহাকে চিনিয়া লইতে ভুল হইবে না, নহিলে যাহারা মাঝার দ্বারা চোখ ভোলায় তাহাদিগকে রাজা বলিয়া ভুল হইবে। সুদর্শনা এ কথা মানিল না। সে সুবর্ণের রূপ দেখিয়া তাহার কাছে মনে মনে আত্মসমর্পণ করিল। তখন কেমন করিয়া তাহার চারি দিকে আগুন লাগিল ... হৃৎকের আঘাতে তাহার অভিমান ক্ষয় হইল ... হার মানিয়া প্রাসাদ ছাড়িয়া পথে দাঁড়াইয়া তবে সে তাহার সেই প্রভুর সজ্জাভ করিল, যে প্রভু কোনো বিশেষ রূপে, বিশেষ স্থানে, বিশেষ দ্রব্যে নাই; যে প্রভু সকল দেশে, সকল কালে; আপন অস্তরের আনন্দরসে যাহাকে উপলব্ধি করা যায়—এ নাটকে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে। এই নাট্যরূপকটি “রাজা” নাটকীয় অভিনয়যোগ্য সংক্ষিপ্ত সংস্করণ— পুনর্লিখিত।’

সংক্ষিপ্ত করার যে বৌক থাকায় প্রথম থেকে দ্বিতীয় পাঠের উদ্ভব, বলা যায়, অরুণপরতন (১৩২৬) তারই পরবর্তী পরিণতি। আশ্চর্যের বিষয় মনে হতে পারে রাজাধিরাজ রাজা এ নাটকে নেই; তাঁকে চোখে যেমন দেখা যায় না তাঁর স্বরও শোনা যায় না—অর্থাৎ তিনি সব সময় সর্বত্রই আছেন এ কথাও সত্য। রাজা না থাকায় অঙ্কুর ঘরের দৃশ্য আদি-অস্ত্রে কিংবা মধ্যও নেই। ‘চোখ যে ওদের দুটে চলে গো / ঘনের বাটে, মানের বাটে, রূপের হাটে দলে দলে গো— গানের দলের এই গানেই নাটকের সার্বক প্রস্তাবনা। ‘আমি আমার রাজাকে চোখে দেখতে চাই’ সুদর্শনার এই অন্ধ আবেগ ও আকৃতিতে তার

সূচনা। ‘এ পূর্ব উঠল ... আজ আমার অঙ্ককারের দ্বার খুলেচে’ এই আন্তরিক প্রত্যয়ে তার শেষ আর গানের সুরের অনিশেষ এই ব্যঞ্জনা : ‘অঙ্গলবীণা রূপের আড়ালে লুকিয়ে বাজে !’ গান আছে এই নাটকে ‘উনচল্লিশটি,’^{১৭} একজ্ঞ গানের দল, বাউলের দল, বালকের দল আর পাগলের প্রয়োজন; আর, ঠাকুরদাও অবশ্যই গানে গানে উচ্ছল। আশ্চর্য এই যে, সীতমূর্তিমতী সুরঙ্গমার কণ্ঠে একটি গানই কেবল শুনি : ‘আমি রূপে তোমায় ভোলাব না, ভালোবাসায় ভোলাব।’^{১৮}

সংক্ষিপ্ত হয়েছে কিনা গজ-কিতের না মেপেই বলা যায় সংহত হয় নি এই নাট্যরূপ, হয়তো সাধারণভাবে অভিনয়যোগ্যও হয় নি। বস্তুতঃ জীশাস্ত্রিদের ঘোষ বিখ্যা বলেন নি— ‘কবিতা গল্প উপস্থাপনের লেখক সম্পূর্ণ নিজের মতো করে লিখতে পারেন। ... কিন্তু নাটকের কোনো লেখকের সম্পূর্ণ স্বাধীনতা থাকে না। কাদের নিয়ে নাটক করানো হবে ... দেখবে কারা ... ভেবে দেখতে হয়। প্রযোজনার নানা সুবিধা অসুবিধা বিচার করে নাটক করতে হয়।’^{১৯}

তা হচ্ছে আমাদের জানা দরকার অরূপরতনের এই রূপটির কী উপলক্ষ্যে আর কেমনভাবে উদ্ভব এবং প্রযোজনা। রবীন্দ্রসংগীত গ্রন্থে যতদূর জানা যায়— ‘১৩৩১ সালে কলিকাতার ১৩২৬ সালের অরূপ-রতন অবলম্বন করে একটি মুকাভিনয় করা হয়। ... বিভাজনের মেরেরাই অংশগ্রহণ করেন। পিছন থেকে ছেলেমেয়েরা একসঙ্গে গান গেয়েছিলেন। কিন্তু গান অনেক কমে যায়, গুরুদেব কেবল আনুভূতি করেছিলেন।’^{২০} অপিচ রবীন্দ্রজীবনীকার বলেন— ‘কবি তখন সুররাজ্যের মধ্যে বাস করিতেছেন ... থানগুলি মুকাভিনয়ে রূপ দেওয়া হয়। এই অভিনয়ের দেহভঙ্গিতে কোথাও কোথাও একটু নরচর আনন্দ দেখা না গিয়াছিল তা নয়। ... কাঠিয়ারাড়ের ও গুজরাটের লোকনৃত্যের স্পর্শ তাহাতে ছিল’^{২১} এবং ‘ছিল একটুখানি ‘তাও বাংলানো’ নৃত্যপদ্ধতি।’^{২২}

তথ্যগুলি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। গানে জোয়ার এসেছে যেমন

স্বতউদ্বেল অন্তরের আবেগ থেকে, নৃত্যে গানে আবৃত্তিতে নূতন রসরূপসৃষ্টির নানা পরীক্ষাও করে দেখছেন কবি (প্রযোজনাকালে গানের সংখ্যা কিন্তু কমাতে হয়েছে), সুতরাং অভিনেতব্য সাধারণ নাটক তো নয়ই, এমন-কি শারদোৎসব ডাকঘর অচলায়তন কান্তনী যতটা চরিত্র ও ঘটনাস্রোত-ময় তাও নয়— বিশেষ ক’রেই ভাব ভাষা ও সুরের ইন্দ্রজাল, নৃত্যের ছন্দে ছন্দে অপরূপ বা অরূপ’কেই রূপ দিতে উৎসুক। অভিনয়গত এর যাকিছু সফলতা বিশেষ করে সেই সুর ও ছন্দের গুণেই। রঙ্গমঞ্চে উৎসবপতি কবির প্রত্যক্ষ উপস্থিতিও সামান্য ঘটনা নয় আর সামাজিকগণও বিশিষ্ট। এই-সব বিবেচনা করে আমাদের মনে হয় অরূপরতন (১৩২৬) হয়তো সাধারণ-ভাবে অভিনেতব্য নাটক নয়, অথচ রীতিমত গীতিনাট্য বা নৃত্যনাট্যও নয়— রবীন্দ্রনৃত্যনাট্য তখনো কারণলোকে বা অপ্রকটিত কবিকল্পনায়।

বহু পাঠভেদ ও বিচিত্র পরিবর্তন সত্ত্বেও রাজা ও অরূপরতন বস্তুতঃ একই নাটক এ কথা মনে রাখা ভালো। কবির জীবনকালে রাজা/ অরূপরতনের সর্বশেষ মুদ্রণে (অরূপরতন ১৩৪২) শেষ পাঠ প্রথমেরই কাছাকাছি এসেছে, অথচ যথাসম্ভব সংক্ষেপীকৃত ও সংহত হয়েছে। কতখানি সংক্ষিপ্ত ও সংহত এতেই কতকটা বোঝা যাবে— যে ক্ষেত্রে রাজার উভয় পাঠেই কুড়িটি দৃশ্য ছিল, এ ক্ষেত্রে (তেমনি ১৩২৬ মাঘের অরূপরতনে) ছয়টির বেশি নয়। পাত্রপাত্রী ও ঘটনা-সংস্থানের দিক দিয়ে প্রথম পাঠের অনুসৃতি এই দেখা যায়— অরূপরতনের প্রথম মুদ্রণে সাক্ষাৎভাবে রাজাধিরাজের উপস্থিতি জানা যায় না, রাজার দ্বিতীয় পাঠে (প্রথম মুদ্রণে) অন্ধকার ঘরেই নাটকের সূচনা হয় না আর উৎসবক্ষেত্রে মেয়েরা অনুপস্থিত— বর্তমানে প্রথম পাঠের অনুসরণে রাজা সাক্ষাৎভাবেই ঐতিগোচর, অন্ধকার ঘরের দৃশ্বে নাটকের সূচনা (প্রথমপ্রচারিত অরূপরতনের গীতপ্রস্তাবনা, অবশ্য, যথাস্থানে আছে) আর মেয়েরাও বসন্তোৎসবে যোগ দিয়েছে। পার্থক্য কি নেই? তাও আছে— নাটকের সূচনায় আর শেষে রাজা উপস্থিত

থাকলেও মাঝের কোনো দৃশ্যে তাঁর আবির্ভাব ঘটে নি, রোহিণী চরিত্র বর্জিত, মন্ত্রীসহ কাণ্ডকুজরাজও ‘পাদপ্রদীপের আলোয়’ সামাজিকের সামনে আসেন নি। কিন্তু ‘এহ বাহু’। সংহতির উদ্দেশ্যে এত সব পরিবর্তন / পরিবর্তন করলেও, গানের সংখ্যা কমিয়ে দিলেও (প্রথম পাঠের তুলনায় বিশেষ কমে নি),^{১৩} নাটকের চরিত্রই বদলে যাবে এমন নয়। কিন্তু, বিশেষ ও সূক্ষ্ম পরিবর্তন কিছু হয়েছে স্থান কালের অভিনব সংঘটনে আর সুদর্শনা ও সুরঙ্গমা চরিত্রের অভিব্যক্তিতে। সূক্ষ্ম বন্ধেই হয়তো আমাদের দৃষ্টি এড়িয়ে যায়, আসল পার্থক্য কোথায় ঠিক বুঝতে পারি নে। ‘আমাদের’ পক্ষে বুঝতে না পারার বিশেষ একটি হেতুও আছে— হয়তো রাজা বা অরূপরতনের যে রূপেই মনোনিবেশ করতে যাই অন্ত্যস্ত রূপও মনের নেপথ্যে জেগে থাকে, অদৃশ্যপ্রায় হয়েও সমুপস্থিত বিষয়ের ধ্যান-ধারণাকে প্রভাবিত করে। বস্তুতঃ কোনো একটি পাঠ বিচ্ছিন্ন বা পরিচ্ছিন্ন-ভাবে গ্রহণ করা বড়ো কঠিন হয়ে পড়ে। সে যাই হোক, এই বিশেষ ও সূক্ষ্ম পরিবর্তন কী এবং কেমন করে ঘটল জ্ঞানতে হলে, রাজা-অরূপরতনের অসম্পূর্ণ যে-ছুটি পাঠের কথা পূর্বে উল্লেখ করা হয়েছে সে-ছুটির আলোচনা অপরিহার্য।

জাপানি খাতায় অসম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপির ছিয়াশি পৃষ্ঠা আর ছাপাখানার কালিমালাঙ্কিত বর্জিত (‘cancelled’) একুশখানি পাতা, উভয়ই কবির নিজের হাতের লেখায়; যথাক্রমে এদের পাণ্ডুলিপি ও প্রেস-কপি ব’লেই উল্লেখ করা যাক। পাণ্ডুলিপির বিশেষত্ব হল এইগুলি—

১ রাজাধিরাজ ব্যতীত অন্ত্য কোনো পুরুষচরিত্র দেখা যায় না। যিনি রাজার রাজা তিনি তো অদৃশ্যই, শুধু তাঁর কণ্ঠ শোনা যায়। বাগীমূর্তি তাঁর। বোধ করি রবীন্দ্রনাথ ‘নটীর পূজা’র মতো আর-একখানি নাটক রচনা করতে চেয়েছিলেন যা শুধু মেয়েদের দিয়েই অভিনীত হবে— প্রকাশ্য রঙ্গমঞ্চে কোনো পুরুষচরিত্রের অবতারণার প্রয়োজন থাকবে না।

સુધર્મા

૬૭

~~કોણ~~ કોણના કાલનાં પાત્ર હશે?

સુધર્મા

કોણના, પ્રેમાલોકે ।

~~કોણ~~ સુધર્મા

પ્રેમાલોકે? એ કોણ? કૃષ્ણનાં પાત્ર

કોણ સુધર્માનાં પાત્રે કૃષ્ણનાં પાત્રના

વિશે જાણે છે । અથવા કૃષ્ણનાં

પાત્રને, કૃષ્ણનાં પાત્રના, ૧૧૯

સાચું જાણે છે - કૃષ્ણનાં પાત્રનાં પાત્રના

પાત્ર । ૧૧૯ કૃષ્ણનાં પાત્રનાં પાત્રના ।

કૃષ્ણ (એ) સુધર્માનાં પાત્રનાં પાત્રનાં?

કોણના પાત્રના કાલનાં પાત્રના ?

સુધર્મા

હાં, પ્રેમાલોકે । ૧૧૯ ના પાત્રનાં પાત્રનાં એ કૃષ્ણનાં પાત્રનાં ।

સુધર્મા

પ્રેમાલોકે એ કૃષ્ણનાં પાત્રનાં પાત્રનાં પાત્રનાં

પાત્રનાં પાત્રનાં પાત્રનાં પાત્રનાં, ૧૧૯ કૃષ્ણનાં

પાત્રનાં પાત્રનાં પાત્રનાં ?

ગમાર ગમાર કિ જાણ્યાં પાસ
મ જાણતા જાણ્યાં જાણ્યાં પાસ
પાસ ગમાર હં ગમાર ગમાર, ~~જાણ્યાં~~
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
~~ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર~~

^{સુરજીયા}
ગમાર ગમાર, ગમાર ગમાર, ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર

^{સુરજીયા}
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર

^{સુરજીયા}
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર

^{સુરજીયા}
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર

^{સુરજીયા}
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર
ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર ગમાર

২ ঘটনাক্ষল কান্তকুজরাজগৃহে আর সুদর্শনাও কুমারী কণ্ঠা ।

৩ সুরঙ্গমা কোথা থেকে এল কেউ জানে না আর সেও বলে না । রাজা তাকে কারাগারে পাঠিয়ে রাখে ঘুমোতে পারেন না, শৃঙ্খল পরে সে ভ্রূষণের মতো—রাজমহিষীর মুখের কথায় এ-সব জানা যায় । মহিষী তাকে ভয় করেন আর ভক্তি না করেও পারেন না ।

৪ রাজাধিরাজের প্রসঙ্গে কুমারী সুদর্শনাকে সুরঙ্গমাই আকৃষ্ট এবং উত্তলা করেছে । আবার এও বলেছে, ‘কাকীরাজের মতো রাজার [বিবাহের] প্রস্তাব তোমার মতো রাজকন্যারই ঘোণ্য ।’ কেননা, সবার যিনি শ্রেষ্ঠ, যিনি অতুলনীয়, তাঁকে পাওয়ার পোরব আছে বটে কিন্তু কেউ জানবে না, কোনো সমারোহই হবে না ; ঘোষণা মানেই আত্মঘোষণা—তাতেই অপমান । সুদর্শনা বলেন—‘তবে কোথায় আমায় যেতে হবে ?’

‘কোথাও না, এইখানেই ।’

‘কখন সময় আসবে’ তারও উত্তর—‘তুমি বখনই চাইবে ।’

বুঝতে বাকি থাকে না সুদর্শনার রাজা আছেন সব সময় সর্বত্র । তাঁর আলাদা কোনো রাজ্য নেই, সেই নিখিল ভুবনাধীশ আছেন হৃদয়ের অন্ধকার ঘরে । যে আলোয় তাঁকে দেখা যাবে, আপনি জলে ওঠে নি ব’লেই তাঁকে দেখা হয় না ।

৫ রাজমহিষীর পার্শ্বচারিনী রোহিণী, হিসাবী বুদ্ধি তার—সুরঙ্গমার বিপরীত । সুরঙ্গমার প্রতি হিংসা ও বিদ্বেষ তার প্রচুর ।

৬ কাকীরাজ শৌর্যশালী রাজা, কান্তকুজে দ্বিতী পাঠিয়েছেন সুদর্শনার পাণি প্রার্থনা ক’রে । সুবর্ণ তাঁর পার্শ্বচর বিদূষক, তাকে রাজাধিরাজ সাজিয়ে তাঁর ছলনা আর সুদর্শনা-হরণের মন্ত্রণা—এ-সব পাঁচজনের মুখে-মুখে জানা যায় ।

৭ সুবর্ণকে চেনে সুরঙ্গমা । অথচ রাজাধিরাজ-জ্ঞানে তাকেই মালা পাঠালেন সুদর্শনা । ভুল ধরা পড়তেই এল আত্মধিকার । আগুন লাগল প্রাসাদে । রাজকণ্ঠা সেই জলন্ত পুরীতে প্রবেশ করলেন ।

৮ ‘অন্ধকার হয়ে গেল’। সুদর্শনাকে রক্ষা করেন রাজার রাজা, আশ্বাস দেন ভয় নেই। — ‘ভয় নেই কিন্তু লজ্জা! সে যে আগুন হয়ে আমাকে ঘিরে রইল। ... আমি অশুচি, তোমার কাছে থাকলে আত্ম-
 গ্লানি আমাকে অস্থির করবে।’ সুদর্শনা জ্বাই পালাতে চান। কোথায় পালাবেন সর্বময় রাজার অধিকার ছেড়ে? থাকতেও চান— ‘কেশের
 গুচ্ছ ধরে আমাকে টেনে রেখে দাও-না! আমাকে মারো, মারো আমাকে। ... রাখলে না! আমাকে বাঁধলে না! আমি চলুম’
 তৎক্ষণাৎ ফিরে আসেন— ‘রাজা! রাজা!’ সুরঙ্গমা বলে তিনি চলে
 গেছেন। — ‘চলে গেলেন? আচ্ছা বেশ! তা হলে আমাকে ছেড়েই
 দিলেন! আমি ফিরে এলুম। তিনি অপেক্ষা করলেন না! ভালোই
 হল! আমি মুক্ত! সুরঙ্গমা, আমাকে ধরে রাখবার জন্তে তিনি তোমাকে
 কিছু বলেচেন?’

‘না, কিছুই বলেন নি।’

‘আচ্ছা, ভালো, আমি মুক্ত।’

‘কী করতে চাও তুমি?’

‘এখন কিছুই জিজ্ঞাসা কোরো না— কিছুই ভেবে পাচ্ছি নে।’
 পাণ্ডুলিপিতে এর বেশি লেখা হয় নি। পাণ্ডুলিপি আর প্রেস-কপি
 (যতটা পাওয়া যায়) উভয়ের মধ্যে এই-সব মিল আর অমিল—

১ ঠাকুরদা, প্রতিহারী, কান্তিকরাজ (কান্ধকুজ), এই পুরুষ
 চরিত্রগুলি প্রেস-কপির পাঠে প্রত্যক্ষ।

২ পূর্বের মতোই ঘটনাস্থল কান্ধকুজ, সুদর্শনা কুমারী কন্যা।
 রোহিণী-সহ রাজমহিষীর ভূমিকাও বর্জিত হয় নি।

৩ সুরঙ্গমা চরিত্র যতটা মুখ্য হয়ে উঠছিল পূর্বপাঠে, কিছুটা
 কমানো হয়েছে।

৪ কাঞ্চীরাজের প্রস্তাব সুদর্শনা প্রত্যাখ্যান করলে রাজমহিষী
 ভয় পেলেন কিন্তু কান্তিকরাজ কন্যাকে বাধ্য করতে চাইলেন না,
 মরণপণ করে যুদ্ধে গেলেন।

খণ্ডিত প্রেস-কপির আবিষ্কৃত প্রথমমাংশে এই তো দেখা যায়। অনাবিষ্কৃত অবশিষ্টাংশে কী ছিল বলবার উপায় নেই, কতটা তার কিভাবে সূত্রিত গ্রন্থের অঙ্গীকৃত হয়েছে (অথবা হয় নি) সে জল্পনা-কল্পনা নিরর্থক। পাণ্ডুলিপি এবং প্রেস-কপির সঙ্গে উত্তরকালীন এবং প্রায়-সমকালীন (?) অরূপরতনের মিল কতটা আর অমিল কতখানি সেটাই বিশেষ দ্রষ্টব্য—

১ বাংলা ১৩৪২ সনের অরূপরতনে প্রথম দৃশ্যটি প্রায় যথার্থ প্রেস-কপি থেকে নেওয়া হয়েছে; অল্প দিকে পাণ্ডুলিপির প্রথম ও তৃতীয় দৃশ্য মিলিয়ে, কিছু অংশ ত্যাগ করে প্রেস-কপির এই প্রথমমাংশ।

২ পাণ্ডুলিপির দ্বিতীয় দৃশ্যের শেষাংশ নিয়ে— যাতে রাজবাড়ির মেয়েরা, সুনন্দা, কমলিকা, সুরোচনা, বসন্তোৎসবে আমন্ত্রণ করছে রাজমহিষীকে — প্রেস-কপির দ্বিতীয় অংশ; এটি গ্রন্থে বর্জিত হয়েছে।

৩ গ্রন্থের দ্বিতীয় দৃশ্যে ‘আজি দখিন হুয়ার খোলা’ গানের পূর্বেই মেয়ের দলের মধ্যে ঠাকুরদা, এটুকুই প্রেস-কপির তৃতীয় অংশ বলা যায় আর পাণ্ডুলিপিরও চতুর্থ দৃশ্যের একাংশ। প্রভেদ এই যে, পাণ্ডুলিপিতে ঠাকুরদার স্থানে ছিল সুরজমা।

৪ পাণ্ডুলিপি ও প্রেস-কপির রাজমহিষী ও রোহিণী চরিত্র, প্রেস-কপির কান্তিকরাজ চরিত্র, পূর্বেই বলা হয়েছে গ্রন্থে এগুলি বর্জিত। রাজমহিষী বা রোহিণীর কোনো প্রসঙ্গই নেই আর নাটকে সাক্ষাৎভাবে উপস্থিত হন না কাণ্ডকুজরাজ।

৫ খণ্ডিত প্রেস-কপিতে দৃশ্যবিভাগ পরিষ্কার করে দেখানো হয় নি। অসম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপিতেও ‘প্রথম দৃশ্য’ (পৃ ১১-২৮) শুধু পাওয়া যায়, আর-সব অজ্ঞানসাপেক্ষ, সেইভাবে— রাজমহিষী ও রোহিণীকে নিয়ে দ্বিতীয় দৃশ্য (পৃ ১-১১ ও ২৯-৪৮), ‘ধীরে ধীরে আলো নিবে কিয়ে’ সুদর্শনা সুরজমা ও রাজাকে নিয়ে তৃতীয় দৃশ্য (পৃ ৪৯-৫৪), উৎসবক্ষেত্রে সুদর্শনা সুরজমা রোহিণী এবং আরো অনেককে নিয়ে চতুর্থ দৃশ্য (‘ওগো ভ্রমচ ? রাস্তা কোন্ দিকে’ ইত্যাদি

পৃ ৫৫-৮০), শেষ কয়টি পৃষ্ঠায় (পৃ ৮০-৮২) ‘অন্ধকার হয়ে গেল’ — এর বিষয়বস্তু তো পূর্বেই আলোচিত। পাণ্ডুলিপি বা প্রেস-কপির সমুদয় দৃশ্যই কাণ্ডকুজ, কুমারী সুদর্শনার পিতুরাজ্যে। প্রশ্ন এই যে, পরিবর্তিত অরূপরতনে কোথায় ঘটছে ঘটনাগুলি? মোট ছয়টি দৃশ্যের কোনোটিই যে কাণ্ডকুজ রাজপুরীর বাইরে বা কাণ্ডকুজের সীমানা পেরিয়ে বহু দূরে — এমন মনে হয় না।

৬ সর্বোপরি সুদর্শনাও কুমারী কণ্ঠা-রূপেই প্রথম দেখা দিয়েছেন এই গ্রন্থে। বিষয়টি বিস্তারিতভাবে আলোচনার যোগ্য। ‘রাজকণ্ঠা সুদর্শনা যে তোমাকেই বরণ করতে চায়’ প্রায় এই কথাতেই নাটকের সূচনা। কিছু পরে—‘ঐ আসছেন রাজকুমারী সুদর্শনা’। দ্বিতীয় দৃশ্যে কাঞ্চীরাজ বিক্রমবাহু ‘কাস্তিক-রাজকণ্ঠা’ বলেই সুদর্শনার উল্লেখ করছেন, পুনশ্চ ‘রাজকুমারী সুদর্শনাকে দেখতে চাই’—তত্বতরে সুবর্ণও বলে ‘রাজকুমারীর পিতা-মহারাজের কাছে দূত পাঠিয়ে কণ্ঠাকে যথারীতি প্রার্থনা করুন-না’। পূর্ব পূর্ব গ্রন্থে ছিল রানী সুদর্শনাকে দেখবার জন্ত রাজাদের লুক্ক আকাজ্জনা ও ষড়যন্ত্র; তিনি পতিকুল ত্যাগ করে পিতৃগৃহে গেলে বিক্রমবাহু ও অন্ত্যান্ত রাজাদের কাস্তিকনগর বা কাণ্ডকুজ রাজ্য-আক্রমণ। এ ক্ষেত্রে তেমন কিছু হয় নি; কেবল ভগুরাজ সুবর্ণকে নিয়ে মন্ত্রণা হচ্ছে করভোজনে আগুন লাগাবার। করভোজান কাণ্ডকুজেরই হতে বাধা নেই। ঠিক পরের দৃশ্যে সুদর্শনা বলছেন—‘আমি হব রানী। ঐ তো আমার রাজাই বটে।’ এই দৃশ্যেই সুদর্শনার আহ্বানে প্রতিহারীও বলছে—‘কী রাজকুমারী?’ পরবর্তী চতুর্থ অঙ্কে প্রথম দৃশ্যের প্রথমেই নাগরিকদের প্রস্থানের পরে সুদর্শনা ও সুরজমার প্রবেশ; কেবল এখানেই দেখি সুরজমা বলছে—‘মা, বতরুণ না সেই রাজার ঘরে’ ইত্যাদি। এটুকু পূর্ব পূর্ব মুদ্রণের অনুরূপ। অথচ এই দৃশ্যেই কাস্তিকরাজ বন্দী হওয়ার খবর এলে সুরজমার মুখে আবার শুনি—‘কী রাজকুমারী?’ পূর্বের মুদ্রণ-গুলিতে সুদর্শনাকে সব সময়েই সুরজমা ‘মা’ অথবা ‘রানীমা’ বলে

সম্বোধন করেছে। ফলতঃ কুমারী সুদর্শনা কোন্ ক্ষণে রাজাধিরাজের রানী হয়ে উঠলেন অন্তরে অন্তরে— কোনো অনুষ্ঠানই তো হয় নি— এ নাটকে কোথাও তা বলা হয় নি; হয়তো সেই ‘অভাব’ বা ‘অসংগতি’-টুকু আমাদের বুদ্ধিকেও পীড়া দেয়। (তীব্র ছুঃখদহনের কোন্ সুহৃৎসহ প্রক্রিয়ায় অবশেষে রাজাধিরাজের যোগ্য হয়েছেন সুদর্শনা, সে আমরা জানি।) পূর্বোক্ত দৃশ্যে আছে ‘আমার আর হবে না দেরি’ গানটির পূর্বে— ‘সেই আমার অঙ্ককারের মধ্যে যেমন করে হাত ধরতেন, হঠাৎ চমকে উঠে গায়ে কাঁটা দিয়ে উঠত, এও সেইরকম’। আর শেষ দৃশ্যে আছে— ‘আমার প্রমোদবনে আমার রানীর ঘরে তোমায় দেখতে চেয়েছিলুম’। বলা যেতে পারে এ ছুটি উক্তির কোনোটিরই সূক্ষ্ম হিসাব মিলত না রসিকের মনে, রাজা-অরূপরতনের অস্থায়ী রূপ এবং অস্থায়ী পাঠও যদি ‘মগ্নমানসে’ না জাগত তাঁর।^{১৪}

রাজাধিরাজের রাজ্য কোথায় পূর্বে জানা ছিল না আমাদের, এখন নিশ্চিত জানা গেল— সবখানেই। রাজকন্যাকে পিতৃরাজ্যের বাইরে তো যেতে হবে না। বিবাহ হল কবে? পিতা তো দান করেন নি কন্যাকে; রাজকন্যা নিজেই জেনে না-জেনে কখন বরণ করেছেন রাজার রাজাকে। অগ্নিমণ্ডলের মধ্যেই দেখেছেন হৃদয় রূপ, তার পর সেই ‘কালো’ কখন আলো হয়ে উঠেছে অন্তরে; ছুঃখ পাপ তাপ অভিমান আত্মগ্লানি সবই অলঙ্কা ঘুচে গেছে, মুছে গেছে।^{১৫}

জাপানি খাতায় লেখা অসম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপি সম্পর্কে আর-একটুকু বলা দরকার। খাতাখানি কবির কাছ থেকে হারিয়ে গিয়েছিল বলেই লেখা সম্পূর্ণ হয় নি এমন নয়। বস্তুতঃ রচনা সম্পূর্ণ হতে চায় নি বলেই খাতাখানি কন্যা শ্রীমতী মীরাদেবীকে দিয়েছিলেন। সম্পূর্ণ হয় নি বা হতে চায় নি কেন?—

১ বছরদিনের রচনা বছর বছর অভিনয়ও হয়েছে, তাতে এতখানি পরিবর্তন চলে কি যাতে তার মূল চরিত্রই বদলিয়ে দেয়?— প্রকৃতি না হলেও প্রেরণ হয় একেবারে আলাদা?

২ জাপানি ষাভাখানিতে দেখা যাবে—সুন্দরমার চরিত্র কতটা প্রধান হয়ে উঠেছিল, আর 'নটীর পূজা'র শ্রীমতীর ছায়াপাতও হয়েছিল কখন অলঙ্কে অজ্ঞাতসারে—ধনঞ্জয় বৈরাগীর সজাতীয়া, ভগিনী বা ছুহিতা বলে মনে হয় নি এমন নয়—এ ব্যাপারটি এক সময় কবির কাছেও ধরা পড়ে আর অবাহিত মনে হয়। সুন্দরনাই এ নাটকের নায়িকা, সুন্দরমাকে নায়িকার থেকে মুখ্য করে তোলা তো চলে না।

৩ সমস্ত পুরুষ চরিত্র বাদ দিতে গিয়ে (রাজাধিরাজের কথা স্বতন্ত্র) যে মানসিক কসরতের প্রয়োজন হয়েছিল এ ক্ষেত্রে, তাতে কিছু কি কৃত্রিমতা এসে যায় নি? প্রতিভা অঘটনঘটনপটয়সী হলেও, সর্ব অবস্থায় সমান সাচ্ছন্দ্য তার হয়তো থাকে না।

৪ পাণ্ডুলিখিতে রাজমহিষী চরিত্র আর তাঁকে ঘিরে অস্ত্রাশ্রু নাটকীয় ব্যাপার, তেমনি প্রেস-কপিতে কান্তকুজরাজ ও রাজমহিষী, শেষ পর্যন্ত উপস্থিত প্রসঙ্গের পক্ষে অনাবশ্যক ও অতিরিক্ত মনে হয়েছিল। প্রথমে তাই কমিয়ে দিয়েছেন, পরে সম্পূর্ণই বর্জন করেছেন। ঘটনার প্রবহমাণ ধারাকে যা বেগবান করে তোলে না, পৃথক রচনা হিসাবে তা যত সুন্দরই হোক, নাট্যকল্যানে তাকে নির্মমভাবে ত্যাগ না করে উপায় কী?

শেষ পর্যন্ত নাটক হিসাবে (রূপকনাট্য বা গীতিনাট্য হিসাবে নয়) রাজা / অরূপরতনের প্রথম ও শেষ এই দুটি পাঠই বিশেষ আদরণীয় মনে হয়, তার মধ্যেও কোন্টিকে বেছে নেব সে বিচার নির্ভর করবে কোন্ নাটকে—রাজা (১৩২৬) বা অরূপরতন (১৩৪২) কোন্ গ্রন্থে—সুন্দরন চরিত্র সব থেকে সমুজ্জ্বল হয়ে, বাস্তব হয়ে, সত্য হয়ে ফুটে উঠেছে, তারই নির্ণয়ে। কবির কথার প্রতিধ্বনি করে পুনর্বার বলি—সুন্দরনা 'সৌন্দল' অথবা 'অ্যালোগরি' নয়, টাইপ নয়, সব-মারী হয়েও বিশিষ্ট এক নারী, যেমন কুমু সূচরিতা বিমলা অথবা দামিনী। যেমন ইতিহাস-বিদিত মীরাবাই।

সৌন্দল বা অ্যালোগরি হওয়ার অনিবার্হতা কোথায়? মীরাবাই

রবীন্দ্রনাট্যকল্পনার বিবর্তন

ঐতিহাসিক চরিত্র, তাঁকে ঘিরে ছিল বাস্তব সংসারের বিচিত্র নয়নারী। কেবল 'গিরিধরনাগর'ই স্বতন্ত্র সকলের কাছেই অদৃশ্য, অবাস্তব, কল্পনা, এক মীরা আর মীরার মতোই অধ্যাত্মপন্থের পন্থিক, যারা তাদের কথা বাদ দিলে। মীরার জীবনই যে নাটকের উপলব্ধি, তাকেও রূপককাব্য বলা যাবে কি ?

রাজা ও অরুণপরতন সম্পর্কে যা-কিছু বক্তব্য আমাদের, এখানেই শেষ হল কি ? না। সামগ্রিকভাৱে রাজা ও অরুণপরতনের বিচার, বিশ্লেষণে বোধ করি এটুকু বলা চলে যে, সুদর্শনা সুরঙ্গমা সব সময়েই বাস্তব ও প্রত্যক্ষ হলেও, তাদের ভাব-অনুভব আচার-অচরণ চরিত্রের অলৌকিক তাৎপর্য গ্রহণে অরুণপরতনের পরিকল্পনা যতটা অতর্কীয়, এবং অনুকূল, রাজা তেমন নয়। লৌকিকের ভিতরে অলৌকিকের ছোতনা অরুণপরতনই (১৩৪২) আরো নিখুঁত, সুন্দর, সম্পূর্ণ।^{২৬}

'অন্তর্বিষয়ী ভাবের কবিত্ব থেকে বহির্বিষয়ী কল্পনালোকে এক সময়ে মন... প্রবেশ করলে, ইতস্তত ঘুরে বেড়াতে লাগল... সংসারের বিচিত্র পথে তার যাতায়াত আরম্ভ হয়েছে... নূতন ছবি নূতন নূতন অভিজ্ঞতা খুঁজতে চাইলে। তারই প্রথম প্রয়াস^{২৭} দেখা দিল 'বউঠাকুরানীর হাট' গল্পে— একটা রোমান্টিক ভূমিকায় মানবচরিত্র নিয়ে খেলার ব্যাপারে, সেও অল্প বয়সেরই খেলা। চরিত্রগুলির মধ্যে যেটুকু জীবনের ধর্ম প্রকাশ পেয়েছে সেটা পুতুলের ধর্ম ছাড়িয়ে উঠতে পারে নি।'— পরিণত বয়সে এই কথাতে রবীন্দ্রনাথ 'বউঠাকুরানীর হাট' রইখানি লেখার ইতিবৃত্ত দিয়েছেন আর যে মূল্য নির্দেশ করেছেন তাতেও বিন্দুমাত্র পক্ষপাতিত্ব দেখান নি, বরং তার বিপরীত। বাংলা ১২৮৮-৮৯ সনে এ রচনা ধারাবাহিকভাবে যখন ভারতীতে প্রকাশ পাচ্ছে, রবীন্দ্রনাথের বয়স তখন কুড়ি-একুশ আর বাংলা গল্প সাহিত্যেরও বয়স বেশি নয়। বঙ্কিমের অধিকাংশ গল্প উপজ্ঞান প্রকাশ পেয়েছে। বঙ্কিমচন্দ্র আর তৎকালীন অগ্র গল্পলেখক বা উপজ্ঞানিকদের মধ্যে প্রতিভার ব্যবধান

হুস্তর। সে হিসাবে তরুণ রবীন্দ্রনাথের এই নূতন উদ্ভাবনের প্রশংসনীয়তা অল্প নয়। আর, অস্বাচিতভাবে একখানি চিঠি লিখে বঙ্কিমচন্দ্রই সে প্রশংসা করেছিলেন; অল্পজ্ঞ সাহিত্যিককে অভিনন্দন জানিয়েছিলেন বলা যায় তাঁর মধ্যে মহৎ ও বৃহৎ সম্ভাবনা লক্ষ্য করে। বউঠাকুরানীর হাটে বঙ্কিমের প্রভাব তো আছেই প্লট-আখ্যাত গল্প বলার কৌশলে আর চরিত্রচিত্রণেও, ১৮ তার বিস্তারিত আলোচনা এখানে অপ্ৰাসঙ্গিক হবে। নূতন প্রতিভার চমৎকারজনক স্বাক্ষরও আছে, কবিত্ব কল্পনা ও চিত্রাঙ্কনের বহু চারুতা ও সূক্ষ্মতা। বঙ্কিমের পরে ভাব-ভাষার এতখানি স্রী ও দৌঠব সেদিন আর কারো লেখনীতেই এমনভাবে কুটে ওঠে নি। সে কথা থাক্। বউঠাকুরানীর হাট গল্পের প্লট আর ‘সজীব পুতুল’ বলে উনোক্তি করা হয়েছে যাদের নিয়ে সেই-সব চরিত্র, কিভাবে পরিবর্তিত হয়েছে প্রায়শ্চিত্ত নাটকে সেটুকুই আমাদের বর্তমান আলোচনার বিষয়। প্রায়শ্চিত্ত-পরিব্রাণের পরিণতি কোন্ দিকে সে আলোচনা পরে।

বউঠাকুরানীর হাট যে নাটকে পরিণত হল তার নানা কারণই ছিল। ঘটনা ও চরিত্রের বৈচিত্র্যে তথা স্বাভ-প্রতিঘাতে নাটক হয়ে থাকে। সেই গুণ বঙ্কিমের উপস্থানে নেই কি? ছুঃখের বিষয় তিনি নিজে নাটক লেখেন নি; অস্ত্রে তাঁর গল্পগুলি নাটকে পরিবর্তিত করে মঞ্চস্থ করেছিলেন যেমন স্বাভাবিক আকর্ষণে তেমনি একান্ত প্রয়োজনেও বটে। যথাকালে বউঠাকুরানীর হাটেও তাঁদের মুক্ত দৃষ্টি পড়েছিল এটা আশ্চর্যের বিষয় নয়। জানা যায় খ্যাতিমান অভিনেতা ‘রাধারমণ করের আগ্রহে ও দ্বিপেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সম্মতিতে কেদারনাথ চৌধুরী’ ‘রাজা বসন্ত রায় নাম দিয়ে এই গল্পের এক নাট্যরূপ প্রণয়ন’ করেন— ঠিক কোন্ সময়ে জানা না গেলেও, ১৮৮৭ খৃষ্টাব্দের পূর্বেই তাতে কোনো সন্দেহ নেই। ১২ কেননা, ঐ সময়ে উপস্থানস্থানির যে দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশ পায় তার আখ্যাপত্রে ‘মহিমর সঙ্গেই ছাপা হয়েছে— (রাজা বসন্ত রায়)। / উপস্থান। / বসন্ততঃ দ্বিপেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত

তার ‘ভারতীয় নাট্যমঞ্চ’ (১৯৪৫) গ্রন্থেও বলেছেন— ৩ জুলাই ১৮৮৬ তারিখে ‘শ্রাস্ত্রাল’ রঙ্গমঞ্চে ‘রাজা বসন্ত রায়’এর অভিনয় এবং ৬ এপ্রিল ১৯০১ তারিখে ‘মিনার্ভা’য় তার পুনরভিনয় হয়েছিল। অবশ্য, অষ্টান্ত রঙ্গমঞ্চে অল্প সময়ে অভিনয় হয় নি তা নয়; বিশেষ সাফল্যে অভিনীত হয়েছিল সেও নিশ্চিত। কেননা, ১৩০২ জ্যেষ্ঠের ‘অমূল্যলন ও পুরোহিত’ মাসিক পত্রে লেখা হয়— ‘এমারেণ্ডে ... “রাজা বসন্ত রায়ের” অভিনয় বরাবর উত্তমই হইয়া থাকে। বসন্ত রায়, উদয় সিংহ, সুরমা, বিভা ইত্যাদি প্রধান প্রধান অভিনেতা ও অভিনেত্রীদের অংশ সূচাক্রমে সমাহিত হইয়া থাকে। বসন্ত রায়ের অভিনয় সর্বোত্তম। ... বহু পূর্বের অভিনেতা [মাধুকর বা] রাধামাধব করের অভিনয় যাহারা অবলোকন করিয়াছেন [যেমন অক্ষয়চন্দ্র সরকার] তাঁহাদের ইহা তেমন ভালো লাগে না। ... আমরা সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা রাধামাধব বাবুর বসন্ত রায়ের অভিনয় দর্শনে বঞ্চিত। ... ইহার ... অভিনয় দেখিয়াই সুখ পাইয়াছি।’ ইত্যাদি। কাজেই ১২৯৩ আষাঢ় থেকে ১৩০৭ চৈত্র অর্ধি ন্যূনাধিক পনেরো বৎসরও যদি মাঝে মাঝে অভিনয় হইয়া থাকে বিভিন্ন রঙ্গমঞ্চে আর অক্ষয়চন্দ্র সরকারের মতো বিশিষ্ট সজ্জনও বারবার দেখতে এসে থাকেন, তবে এ নাটক যে লোকপ্রিয় হয়েছিল তাতে সন্দেহ করা চলে না। হাস্ত করুণ মধুর রস, অপ্রত্যাশিত বা চমৎকারজনক ঘটনা, সুমধুর সংগীত ও সুন্দর সাজসজ্জা— লোকপ্রিয় হবার উপায় উপকরণ যথেষ্টই ছিল। কবির ভ্রাতৃপুত্রী ইন্দিরাদেবী শেষ বয়সে স্মরণ করেছেন— ‘বাইরে নাটক দেখতে যাওয়ার রেওয়াজ ছিল না; কেবল একবার স্টার থিয়েটারে রাজা বসন্ত রায় ... দেখতে গিয়ে বুড়ো বসন্ত রায়ের গান ও অভিনয়ে খুব কেঁদেছিলুম মনে পড়ে।’ ৩০

মনে হয় রাজা বসন্ত রায় নাটকে বসন্ত রায় চরিত্রই প্রাধান্য পেয়ে থাকবে। কবি-কৃত প্রায়শ্চিত্ত নাটকেও বিশেষ নূনতা ঘটে নি, তবে ধনজয় বৈরাগীর চরিত্রে এর একটি সার্থক জুড়ি মিলেছে। ৩১ রাজকূলে জন্মলাভ সত্ত্বেও বসন্ত রায়ের যে স্বাভাবিক পরিণতি, স্বভাবে

যেমন তেমনি সচেতন সাধনাতেও ধনঞ্জয় তারই পরিপূর্ণ বিকাশ।
ধনঞ্জয়ই প্রায়শ্চিত্ত নাটকে নূতন সৃষ্টি।

যা হোক, কেদারনাথ চৌধুরী 'রাজা বসন্ত রায়' নাটক রচনা করেন। ভ্রাতুষ্পুত্র 'দ্বিপেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সম্মতিতে' এ কথার অর্থ, অবশ্যই, কবিরও অসম্মতি ছিল না— তবে সহযোগিতা কতদূর ছিল সে কথা জানা যায় না। ৩২ বক্ষ্যমান গল্পে নাট্যবস্তু যখন যথেষ্ট আছে, পেশাদার থিয়েটারি লেখকের প্রযত্নে নাট্যীকৃত হয়েও তার সমাদরের কোনো অভাব হয় না। ফলে, কোনো-একসময় রবীন্দ্রনাথ নিজে এই গল্পের আধারে নূতন একখানি নাটক লিখতে উৎসাহিত হয়ে উঠবেন এ হয়তো স্বাভাবিক। অশ্রুর সীমিত কল্পনায় বা মর্মজ্ঞতায় আর অনিপুণ হস্তক্ষেপে যে সার্থক রূপান্তরের আশা হয়তো করাই যায় না, কবিপ্রতিভার পুনরভিনিবেশে ও যত্নে সেটি অপেক্ষাকৃত সহজেই সিদ্ধ হতে পারে।

তবু, ১২৮৮-৮৯ সনে গল্পের ধারাবাহিক প্রকাশ আর ১৩১৫ বঙ্গাব্দে প্রায়শ্চিত্ত নাটকে তার রূপান্তর (১৩১৬ বৈশাখে গ্রন্থাকারে প্রকাশ), মধ্যে দুই যুগেরও বেশি ব্যবধান। এ সময়ে রবীন্দ্রপ্রতিভা পূর্ণ, পরিণত। নাটক-রচনার বিশেষ কী উপলক্ষ্য ঘটেছিল কোথাও তার ঘোষণা নেই। অথচ এ নাটকে বউঠাকুরানীর হাট গল্পের অতিরিক্ত নূতন যে উপাদান আছে ধনঞ্জয় বৈরাগী ও তাঁর দল-বল নিয়ে, তাতে অবশ্যই মনে হয় যে, সারা দেশে যে আবেগ-উত্তেজনার আব-হাওয়া ছিল তৎকালে, ঐকান্তিক দেশপ্রেম গুণহত্যাকেও উপায় বলে গ্রহণ করতে দ্বিধা করে নি বরং অন্তরে অন্তরে গৌরবই বোধ করেছিল, তারই প্রতিবাদের ইচ্ছা ও উদ্দেশ্য ছিল কবির মনে, দেশের যথার্থ কল্যাণকামনায় তার প্রয়োজনও বোধ করেছিলেন। আর, এই সময়েই দূর সিঙ্গুপারে দক্ষিণ আফ্রিকায় সত্যাগ্রহের নূতন প্রয়োগ শুরু করেন মোহনদাস করমচাঁদ গান্ধী, "সত্যের পরীক্ষা", তারও বার্তা, তার সূক্ষ্ম প্রভাব ও প্রেরণা, তার অন্তর্গুঢ় অভিনন্দন নূতন এই বৈরাগীর বাণীতে

তথা গানে গানে বিঘোষিত। রবীন্দ্রনাথ দেশের লোকের বিরাগভাজন হয়েও নানা প্রবন্ধে যে কথা বলতে চেয়েছিলেন স্পষ্ট ভাষায়, নাটকেও তাই তো বলা হয়েছে। উগ্র স্বাদেশিকতা তাঁর কোনোদিনই ছিল না, রাজনীতিতে উদার মানবিক নীতির কোনো বালাই নেই আর ক্ষেম প্রেমের শাস্ত্রত ধর্ম অনায়াসেই লঙ্ঘন করা চলে, উপায় অতিক্রম করে যায় উদ্দেশ্যকে, এমন কখনো তিনি মনে করেন নি। তৎকালীন নানা ঘটনায় অবশ্যই তিনি মর্মাহত হয়েছিলেন। তরুণ বয়সেও বাংলার প্রতাপাদিত্য তাঁর ‘হিরো’ ছিলেন না। ১৩১৫ বঙ্গাব্দের শেষ দিকে তাই এ নাটকের কল্পনা।^{৩৩} এটি দুই যুগ আগে লেখা উপন্যাসের আধারে এখনকার নূতন এক রচনা; এর আসল বক্তব্যটি অভিনব।^{৩৪}

হিংসা হ্রেষ বলদর্প বিষয়বাসনা এগুলি ছবুন্ধি আর ছবুন্ধিই পাপ, অবুদ্ধি আর দুর্বলতাও পাপ—প্রতাপ ও রামচন্দ্রের এই পাপের প্রায়শ্চিত্ত করেছেন এঁদের আত্মজ্ঞান প্রাণ দিয়ে কিংবা মরণাধিক মর্মান্তিক দুঃখ সহ্য করে। প্রতাপাদিত্যের বা রামচন্দ্রের প্রায়শ্চিত্ত কোথায় নাটকে তা দেখানো হয় নি বটে, তবু ‘কর্মফল’ যদি সত্য হয় সেও কোনো কালে কোনো আকারে সূনিশ্চিত এমন মনে করা যেতে পারে। একের কর্মফলে অশ্রু ছুঃখ পায় কেন, চিরন্তন এ জীবন-জিজ্ঞাসার কোনো জবাব হয়তো নেই। কিংবা, এ সংসারে ‘আমরা কেউ যে একলা নই’,^{৩৫} বিচ্ছিন্ন নই, আর চরম দুঃখেরও পার আছে—সার্থকতা আছে—এইমাত্র বলা যায়। দুঃখেই দুঃখের শেষ নয়, যে প্রাণ খুলে বলতে পারে ‘আমি / মারের সাগর পাড়ি দেব বিষম ঝড়ের বায়ে / তোমার / ভয় ভাঙা এই ‘নায়ে’^{৩৬} সে’ই দুঃখের পারে গিয়ে অন্তরে স্থায়ী সুখ ও শান্তি লাভ করে এই তত্ত্ব সাকার হয়েছে ধনঞ্জয় বৈরাগীর জীবনে ও জীবনদর্শনে। (রাজা বসন্তরায়ও স্বভাবতঃ এই পথের পথিক)। এজন্যই এই নাটকে বৈরাগীর অবতারণা। নূতন এই বৈরাগীর বিশেষ ধর্ম নয় সংসারবিমুখ বৈরাগ্য, কিন্তু আপন প্রাণের ঠাকুরের অমুরাগে সকল মানুষে আর সর্বভূতে অনাসক্ত অমুরাগ।

ব্যক্তিবিশেষ, কলস্করায় বা উদয়াদিত্য, স্বভাবতঃ বেক্লপ আচরণ করেন, শিক্ষা ও সাধন ছাড়া সচেতনভাবেই সব সময় তার প্রয়োগ হতে পারে সমষ্টিজীবনে— এ কারণেই মাধবপুরের বা শিবভরাইয়ের^{৩৭} সম্মল নিরভিমান প্রজাদেরও ডাক পড়েছে।

উপস্থানের মতোই নাটকেও উদয়াদিত্য ও সুরমাকে নিয়ে ধর্মের সূচনা। প্রতাপাদিত্যের পিতৃব্যাহত্যা নিয়ে জন্ম-কল্পনা, রমাই তাঁড়ের অশালীন আচরণে জামাতার প্রতি তাঁর ক্রোধ, রামচন্দ্রের কোন্‌মে প্রকারে প্রাণ নিয়ে পলায়ন, ‘ওষুধ’ করার ফলে সুরমার মৃত্যু, রাজ্যলোভে উদয়াদিত্য বৃষ্টি ষড়যন্ত্র করছেন এই ক্ষীণ সন্দেহে তাঁর কারাক্রোধ, ভাইয়ের হৃৎকের দিনে বিজার স্বামীগৃহে যেতে অস্বীকৃতি ও রামচন্দ্রের আক্কেশ, কারাগার থেকে উদয়াদিত্যকে উদ্ধার করে কলস্করায়ের রায়গড়ে পলায়ন, প্রতাপ-কর্তৃক তাঁর প্রাণদণ্ড-বিধান, রাজ্যভাগী মর্মাহত উদয়ের ভগিনীকে নিয়ে চন্দ্রদ্বীপ অভিযুখে যাত্রা, সেখানে সেদিন আরেক বিবাহের আনন্দোৎসব, সংগীত ও দীপাবলি, সব-শেষে নৌকার মুখ ফিরিয়ে উদয়াদিত্য বিভা রামমোহন ধনঞ্জয় সকলেরই হিন্দুর শিবস্থান মুক্তিীর্থ বারাণসী-উদ্দেশে প্রয়াণ—মূলের এই গল্পধারার নাটকেও কোনোরূপ পরিবর্তন বা ব্যাঘাত উৎপাদন করা হয় নি। মাধবপুরের প্রজাদের নিয়ে বা একাকী ধনঞ্জয় এই নাটকের আত্মস্তে গানে কথায় আচরণে কবির অভিনব বক্তব্যের মূল সুরটি ধরিয়ে দিচ্ছেন শুধু— সপ্রেমে স্বেচ্ছায় হৃৎ বরণ করে হৃৎতরণের কী কৌশল, মুক্তির কোন্ পথ, তাই নির্দেশ করে চলেছেন। মুক্তিদাতা হরি, দয়াময় প্রেমময় ভগবান, কী বিচিত্র তাঁর লীলা! বৈরাগী বলেন— ‘কী আনন্দ! তোমার একি আনন্দ! ছাড় না, কিছুতেই ছাড় না। শ্বশুরবাড়ির রাস্তার ধারেও ডাকাতির মতো বসে আছ।’ বিভাকে বলেন— ‘দিদি, এই মাঝরাস্তায় আমাদের পাগল প্রভুর তলব পড়েছে। ... চল চল! পা ফেলে চল! খুশী হয়ে চল! হাসতে হাসতে চল! রাস্তা এমন পরিষ্কার করে দিয়েছে— আর ভয় কিসের!’

পাপের ফল যেমন দুঃখ, প্রায়শ্চিত্ত তেমনি ক্ষেত্ৰায় সানন্দে দুঃখ-বরণে ; পরিণামে মুক্তি, যে দুঃখবরণ করে তার যেমন, যে দুঃখ দেখে তারও নহি ! এটুকুই প্রায়শ্চিত্ত নাটকের মর্মের কথা, নূতন সুর । বিভাকে দেখে মনে পড়ে আর-এক রাজকন্তার কথা যিনি মেয়ে উঠেছিলেন আনন্দে, আবেগে—

মীরাকে প্রভু গিরিধরলাল

অণ্ডর ন কোঁই !

সানন্দে সচেতনভাবে সকলেই এ কথা বলতে পারে না সত্য, তবু বলতেই হয় । ভুল করলেও ভুলের সংশোধন অবশ্যই হয় । সে তো আমরা রানী সুদর্শনাতে দেখেছি । সত্যলোকে আর বাস্তব সংসারে কাহিনী একই ।

বউঠাকুরানীর হাট গল্লে উদয়াদিত্য-সুরমার এক কাহিনী, বিভা-রামচন্দ্রের আর-এক কাহিনী, রাজা বসন্তরায়ের প্রতিহত স্নেহের দুঃখবেদনার কাহিনীও অপ্রধান নয়— এই ত্রিধারা বা দুই ধারাই একত্র বয়ে চলেছে । সুরমা আর বসন্তরায়ের মৃত্যুতে এক-একটি ধারা শেষ হয়ে অবশেষে বিভার দুঃখকাহিনীই বাকি থাকে, চরম আশাতঞ্জে সেই ধারারও সমাপ্তি— সাগরসঙ্গমে মুক্তি কি না সে কথা জানা যায় না ।

রুস্বিনী তথা মঙ্গলাকে নিয়ে উদয়াদিত্যের জীবনে আর আত্মবৃত্তিক ঘটনাধারায় হয়তো অনাবশ্যক জটিলতাই সৃষ্টি করা হয়েছিল গল্পে ; নাটকে একেবারে সেটি বর্জিত । রাজমহিষীর দানী ‘ওয়ুগ’ বলে বিষ এনে দিয়েছে বটে কোন মঙ্গলা ডাইনির কাছে থেকে— তার নাম আছে, পরিচয় নেই ।

গল্প যেমন ধীরে সূস্থে রসিয়ে এবং কলিয়ে বলা চলে, বিশেষ মুহূর্তের স্ফোভক বিশেষ প্রাকৃতিক পরিবেশের বর্ণনায় ভয় বিবাদ ঔদাস্ত আর শিহরণ জাগানো চলে, নাটকে তার সুযোগ নেই তা বলাই বাহুল্য । আকারে ইঙ্গিতে অল্প কথায় এমন-কি অর্ধোচ্চারিত শব্দ বা অসম্পূর্ণ বাক্যেই অনেক সময় গূঢ় গভীর মনোভাব ব্যক্ত হয়ে পড়ে ।

গল্পের নাটকীয় সেই বিবর্তন মনোযোগী পাঠক পদে পদে লক্ষ্য করবেন, বিস্তারিত আলোচনার সম্ভাবনা অথবা প্রয়োজনও নেই। গল্পের পরেই নাটকটি পড়তে গেলে আরো-একটি উপলব্ধির স্বতই উদয় হবে— বিভা এবং উদয়াদিত্য দুজনেরই চরিত্রের বিশেষ পরিণতি হয়েছে, ব্যক্তিত্ব ক্ষুণ্ণতর। এমন-কি, স্বভাবনির্বোধ রামচন্দ্রেরও কিছুটা বয়স অবশ্যই বেড়েছে। আরো অনেকের সম্বন্ধে এ কথাই বলা চলে। প্রত্যেকে বিশেষ ব্যক্তি, সজীব পুতুল কেউই নয়। প্রতাপাদিত্য ‘আদর্শ’ চরিত্র না হলেও, উচ্চাভিলাষী অভিমানী ও বলদর্পী রাজা হিসাবে যথোচিত।

বিভার বিষাদকরুণ অপরিণামী জীবন নিয়ে মূল কাহিনীটি দ্বিধা-বিভক্ত নয় এই নাটকে। অগ্ন্যাগ্ন ঘটনা ও চরিত্র নানা ভাবে তার সঙ্গে স্নানস্বন্ধ। নানাভাবে, অর্থাৎ এই ট্র্যাজেডির হেতু ও পরিণাম-রূপে কিম্বা পরিবেশ-রূপে।

প্রায়শ্চিত্ত ও পরিত্রাণের অন্তর্বর্তীকালে মুক্তধারার রচনা, নাটক হিসাবে তার জাত আলাদা— আলোচনা পরে করাই সংগত হবে। প্রায়শ্চিত্তের আরো পরিচ্ছন্ন ও পরিণত রূপ হল পরিত্রাণ। ১৩৩৪ সনের শারদীয়া বসুমতীতে প্রচার। পুরাতন রচনার রূপান্তর হলেও জাত্যন্তর হয় নি।

পরিত্রাণে তেইশটি দৃশ্য / এক অঙ্ক বর্জিত বা বিভিন্ন দৃশ্যে সংবৃত; তাই প্রায়শ্চিত্তের তুলনায় বহুগুণে সংহত এ কথা চোখ বুজেই বলা যায় কিন্তু বিশেষ পর্যালোচনারও বিষয় বটে। ৩৮

পূর্বের মতো উদয়াদিত্য ও সুরমাকে নিয়ে এর প্রথম দৃশ্য নয়, ধনঞ্জয় ও মাধবপুরের প্রজাদের নিয়ে এর সূচনাটি নূতন পরিকল্পনা। এই রাজপথের দৃশ্যেই বসন্তরায় আর হত্যাব্যবসায়ী পাঠানের সঙ্গে তাদের সাক্ষাৎকার— প্রায়শ্চিত্ত নাটকের তৃতীয় দৃশ্য এইভাবে পরি-ত্রাণের প্রথম দৃশ্যের অন্তর্গত আর বহুগুণে সংহত। প্রতাপাদিত্যের হুঁতসিক্তি অস্ত্রের অগোচর এবং এ ক্ষেত্রে বিভারও তা জানবার অথবা

জানাবার কারণ ঘটে নি। ঘটনাচক্রে মনিবের হুকুম তামিল করা অসম্ভব দেখে পাঠান নিজে থেকে সব স্বীকার করেছে; উদয়াদিত্যকে এ দৃশ্বে আনবার কোনো প্রয়োজন হয় নি। প্রায় সমধর্মী বসন্তরায় আর খনঞ্জয়ের মিলনে সূচনাতেই এ নাটকের মূল সুরটি ধরিয়ে দেওয়ার সুযোগ ঘটেছে। দ্বিতীয় দৃশ্বেই প্রায়শ্চিত্তের দ্বিতীয় ও চতুর্থ দৃশ্চের ব্যাপার প্রয়োজনীয় পরিবর্তনে সংহতভাবে দেওয়া হয়েছে। তৃতীয় দৃশ্চের অন্তর্গত যেমন প্রায়শ্চিত্তের প্রথম দৃশ্চ, তেমনি ‘আজ তোমারে দেখতে এলেম’ গাইতে গাইতে বসন্তরায়ের প্রবেশে পঞ্চম দৃশ্চের পরিবর্তিত কিয়দংশ আর একাদশ দৃশ্চেরও পরিবর্তিত পরিবর্তিত বিষয়-বস্তুর সন্নিবেশ। জামাতা রামচন্দ্রকে যশোরে আনার উদ্যোগপর্ব এ নাটকে নেই; তাঁর সঙ্গে রমাই ভাঁড় এসে রাজমহিষীকে অশোভন বাক্য বিদ্রূপ করেছে এবং বিভা রামমোহনকে ডেকে অন্তঃপুর থেকে তাকে বহিষ্কারও করেছে এই সংবাদ নিয়েই পরিব্রাজকের তৃতীয় দৃশ্চের মাঝখানে হঠাৎ লজ্জিতা ভীতা বিভার প্রবেশ, উদয়াদিত্য ও সুরমার সঙ্গে পরামর্শ ও প্রস্থান, অধিকতর উত্তেজিত হয়ে পুনঃপ্রবেশ—কেননা, নির্বোধ রামচন্দ্রের দল রমাইয়ের ধুষ্টতার কাহিনী ইতিমধ্যে নিজেরাই প্রচার করেছে আর মহারাজ প্রতাপাদিত্যেরও কানে উঠেছে।

প্রায়শ্চিত্তের আলোচনায় আমরা পূর্বেই বলেছি বউঠাকুরানীর হাটের বহু পাত্রপাত্রী ‘পুতুলের ধর্ম’ সর্বথা পরিহার করে জীবৎসন্তা আর ক্ষুণ্ণতর ব্যক্তিকে নিয়ে ঐ নাটকে দেখা দিয়েছে — নেহাতই কাল-ধর্মে সাহিত্যস্রষ্টার অঙ্গতসারেই যেন ধীরে ধীরে বয়ঃপ্রাপ্ত হয়ে উঠেছে। বর্তমান নাটকে আরো যে পরিবর্তন তা মূল চরিত্রের বিবর্তন বলা চলে, আরো বিস্ময়কর। পূর্বোক্ত দৃশ্বে বিষয়বস্তুর নূতন বিস্তারের অবকাশে বিভার বাক্যে ও আচরণে তা সুস্পষ্ট। প্রথমতঃ নির্বোধ স্বামীর অবিবেচনায় ও বিন্দুকের স্কুল বেলাদবিতে লজ্জিতা ও মর্মান্বিতা বিভা নিজে বখোচিত তার প্রতিবিধান করেছে রমাইকে বিদায় করে। দ্বিতীয়তঃ কুলগরিমার বোধও তীব্র, এজন্যই প্রতাপাদিত্য যখন তাকেই

জিজ্ঞাসা করলেন জামাতার অপরাধের জন্ত তার প্রাণদণ্ড দিলেও সেটা কি অঙ্কায় হবে, বুক ফেটে গেলেও মুখ ফুটে তবু উচ্চারণ করল— ‘না।’ এই স্বল্পাক্ষর একটি কথায় তার কতটা দুঃখ বেদনা লজ্জা ও হতাশা আর আত্মনিগ্রহ তা নিঃশেষে বলা যায় না— দৃঢ়তাও। এই দৃষ্টেই দেখি প্রতাপাদিত্য জেদী অথচ অপদার্থ ব’লে পুত্রকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করছেন না, উপেক্ষার যোগ্য নয় উদয়াদিত্য— প্রকারান্তরে শিক্ষা অথবা শাস্তি দেবার অভিপ্রায়ে জামাতা সম্পর্কে নির্মম দণ্ডদেশ সুনিয়ে দিয়ে তাঁর উপরেই ভার দিলেন অস্তঃপুররক্ষার। উদয় বললেন— ‘পাহারা দেবার লোক মহারাজের অনেক আছে, তাদের স্নেহ নেই ... তাদের দৃষ্টি তীক্ষ্ণ ... আমার উপরে পাহারা দেবার ভার দেবেন না।’ প্রতাপ বলেন— ‘লোক থাকবে আমার কিন্তু দায় থাকবে তোমার।’ উদয় দৃঢ়ভাবে বলেন— ‘আমি আমার স্নেহকে অতিক্রম করতে পারব না।’ ‘না পারো তো তারও জবাবদিহি আছে’ ব’লে রুষ্ট প্রতাপ চলে গেলেন এবং দাদামশায়ের উদ্বেগপ্রকাশে কান না দিয়ে উদয়াদিত্য রামচন্দ্রকে রক্ষার চেষ্টায় উত্তোণী হলেন।

প্রায়শ্চিত্তের সপ্তম নবম ও ত্রয়োদশ দৃশ্য পরিব্রাজন নাটকে বর্ণিত। সপ্তমে ছিল চন্দ্রদ্বীপে চাটুকারপরিবৃত রামচন্দ্র রায়ের ‘রাজসভা’ আর রমাইয়ের স্থূল ভাঁড়ামি— যতটা স্থূল করে লেখা আমাদের কবির পক্ষে সম্ভব। নবমে যশোর-রাজপ্রাসাদে বিভার কক্ষে রামমোহনের উপস্থিতি, মোহনের কণ্ঠে রাজমহিষীর আগমনীর গান শোনা, বিভার সুখে বসন্তরায় আর সুরমার আনন্দকৌতুক। ত্রয়োদশে অনিশ্চয়তা, অস্থিরতা— কিভাবে রামচন্দ্রকে রক্ষা করা যায়— ভীত রামচন্দ্র, ক্রন্দনমুখী বিভা, উতলা উদ্বেগ বসন্তরায় আর উদয়াদিত্য, এ দিকে নির্ভীক রামমোহন— সে’ই শেষে উপায় একটা উদ্ভাবন করেছিল। অনারম্ভক অথবা অসংগত বোধ হওয়ায় পরিব্রাজনে এ-সবই বর্ণিত। এখন পরিব্রাজনের এই তৃতীয় দৃশ্যে বিজ্ঞাতেও যেমন দৃঢ়তা ও ধৈর্য দেখি, উদয়েরও তেমনি স্থিরবুদ্ধি ও নিশ্চিত সংকল্প, পলায়নের উপায়-

উদ্ভাবনে বা আয়োজনে নাটকের বেশি জায়গা জোড়ে নি— বস্তুতঃ দণ্ডাদেশ-ঘোষণার পূর্বেই উভয়ের নির্দেশে রামমোহনকে দিয়েই তার ব্যবস্থা এগিয়েছে। রামমোহন গেল যখন তখনি বিস্তা ক্রন্দনে ভেঙে পড়ে। বসন্তরায় বলেন— ‘দিদি, ভয় করিস নে, ভগবানের কৃপায় সব ঠিক হয়ে যাবে। আমি বেঁচে থাকতে তোরা ভয় নেই রে!’

‘ভয় না, দাদামশায়, লজ্জা! ছি ছি কী লজ্জা! ... জন্মের মতো আমার যে মাথা হেঁট হয়ে গেল। ... অপরাধ করলে আমি নিজে মহারাজের কাছে মাপ চাইতে যেতুম। ... এ যে নীচতা। আমার মাপ চাইবার মুখ রইল না।’

কার্যকালে মাপ চায় নি, সেও আমরা দেখেছি। অথচ স্বামী তার জীবনসর্বস্বই। কী খাতুতে এই নারীচরিত্রের গঠন তা কল্পনা করা যেতে পারে— হিন্দুধর্মের যে মেয়ে শাস্ত অশঙ্কিত-চিন্তে স্বৈচ্ছায় স্বামীর চিত্তারোহণ করে, এ সেই মেয়েই বটে।

প্রায়শ্চিত্তের দশম দ্বাদশ চতুর্দশ ও পঞ্চদশ দৃশ্যের প্রয়োজনীয় বিষয়বস্তু পরিব্রাণের চতুর্থ দৃশ্যই সংগৃহীত। স্থান যশোররাজ্যের অন্তঃপুর। পুনঃ পুনঃ বিপদের সংকেত এসে রামচন্দ্রের নাচ-গানের আসর ভেঙে গেল। ‘বাতিগুলো নিবে আসচে’, বাদকেরা ঢুলছে, ‘গা ছম্ছম্ করছে’, একটা না-জানা আতঙ্কের আবহাওয়া, নটীরা বলাবলি করছে ‘আমাদের কয়েদ করল নাকি’— রাজমহিষী বুঝছেন না ‘মোহন’ কোথায় গেল, প্রহরীরা কোথায়, এ মহলে ও মহলে দরোজা বন্ধ কেন— এই অবস্থায় রামচন্দ্র কোনো রকমে পালিয়ে বাঁচলেন আর প্রতাপাদিত্যের উজ্জত রোষ গিয়ে পড়ল উদয়াদিত্য ও সুরমার উপর— এইখানেই চতুর্থ দৃশ্য তথা প্রথম অঙ্ক শেষ হল।

আসন্ন বিপদের কালো পটভূমিতে অচিরস্থায়ী প্রমোদের সমুজ্জল বর্ণাঢ্য চিত্র, এ থেকে উপস্থিত সামাজিকগণের চিন্তে যে বিশেষ উপলব্ধির শিহরণ— পরিব্রাণে দৃশ্যসমাবেশের পরিবর্তনে তা অনায়াসে সিদ্ধ হয়েছে। প্র.র.শ.চ.এরূপ ছিল না; ছুটি দৃশ্যের স্থলে অনেকগুলি

দৃশ্যেরই প্রয়োজন হয়েছিল।

পরিব্রাণের পঞ্চম দৃশ্যে (দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথমে) মাধবপুরের পথে ধনঞ্জয় ও প্রজাদল। অভয়ের দ্বারা ভয় আর প্রেমের দ্বারা হিংসা জয় করতে হয়— ‘অর্ধেক রাজত্ব প্রজার’, রাজার উপরেও যে রাজা আছেন শেষ পর্যন্ত তাঁর দরবারে দীন দুর্বলের আয়ুর্বিচারের আবেদন গিয়ে পৌঁছয়—বৈরাগী এই কথা বোঝাতে চান তাঁর অমুগত ভক্তদের। উদয়াদিত্য তাদের হৃদয়ের রাজা, প্রতাপাদিত্যকে তারা মানবে না, অথচ সামনে এসে দাঁড়ালেই ভয়ে ভক্তিতে নত হয়ে পড়ে— তখন রাজায় আর ফকিরে হয় বোঝাপড়া। প্রতাপ ঠিকমত বুঝতে পারেন না, ধনঞ্জয়কে কয়েদ করে উপস্থিত সংকটের সমাধান করতে চান। প্রায়শ্চিত্তের ষোড়শ দৃশ্যে যা আছে এখানেও তাই, তবে সূচনা থেকে উদয়াদিত্যের প্রবেশের পূর্ব পর্যন্ত প্রয়োজনীয় পরিবর্তনে মুক্তধারা থেকে গৃহীত। পঞ্চম দৃশ্যের এই প্রথমাংশে গান আছে— ‘আরো আরো, প্রভু, আরো আরো’, ‘আমরা বসব তোমার সনে’, ‘আমাকে যে বাঁধবে ধরে’, ‘কে বলেছে তোমায়, বঁধু, এত দুঃখ সহিতে’। তুলনার্থে বলা যায় মুক্তধারায় চতুর্থ গানটি নেই এবং দ্বিতীয় গানের সাদৃশ্যে আছে ‘ভুলে যাই থেকে থেকে’— দ্বারকাধীশের দ্বারে বন্দাবনের গোপ-গোপীর সহজ সরল সুরের আবেদন মনে পড়ে বৈকি।

পরিব্রাণের ষষ্ঠ দৃশ্যে প্রায়শ্চিত্তের সপ্তদশ ও অষ্টাদশ সংহত। বিবোধধিতে সুরমার মৃত্যুর পরে উদয়াদিত্য রাজপুরী ত্যাগ করে যাবেন, নীচে মাধবপুরের প্রজাদের কলরব শুনে বলেন— ‘ওদের বিদায় করে দিয়ে আসি গে।’

বর্তমান সপ্তম দৃশ্যে আর প্রায়শ্চিত্তের ঊনবিংশে প্রভেদ অল্পই। ‘আমাদের মালিন্দী কোথায় গেল রাজা? আমাদের দয়া করেছিল বলেই সে গেল’ ইত্যাদি কয়েক ছত্র বর্জিত।

অষ্টম দৃশ্যে প্রায়শ্চিত্তের একবিংশ চতুর্বিংশ ষড়্‌বিংশ সপ্তবিংশ আর ত্রিংশ দৃশ্যের বিশেষ বিশেষ অংশ সংকলিত আর এরই মাঝামাঝি

রামমোহন তার মাকে নিতে এসে— ভাই কারাগারে, বিভা যেতে চাইলেন না— হতাশাকুল-মনে ফিরে চলেছে। সীতারামের দল কারাগারে আগুন লাগালো। উদয়াদিত্য মুক্ত হয়েও অন্তদের বিপদের জালে জড়িয়ে পালাতে রাজী হলেন না— ‘যদি পালাই মুক্তি আমার কঁাদ হবে’। প্রায়শ্চিত্ত নাটকের তুলনায় এতেই তাঁর চরিত্রের বিশেষ পরিণতি ও অগ্রমত্ততা পরিস্ফুট হল। গল্পের জালটিও অনর্থক জটিল হয়ে উঠল না। কেননা, বসন্তরায়ের রাজ্যে কেহা হল না; রায়গড়ে তাঁর হত্যার ব্যাপারও সম্পূর্ণ বর্জিত হল। কারাগার-থেকে-মুক্ত ধনঞ্জয়ের গান শোনা গেল— ‘আগুন আমার ভাই’। প্রতাপাদিত্য সবিশ্রমে দেখলেন এ মানুষ কারাগারের রুদ্ধদ্বার আর লোহার গরাদের ভিতরেও মুক্ত, বুঝলেন না ‘গারদে এত আনন্দ কিসের’ (‘মহারাজ, রাজ্যে তোমার যেমন আনন্দ তেমনি আনন্দ’), জিজ্ঞাসা করলেন— ‘এখন তুমি যাবে কোথায়?’

‘রাস্তায়।’

তাই শুনে বলতেই হল— ‘বৈরাগী, আমার এক-একবার মনে হয় তোমার ওই রাস্তাই ভালো, আমার এই রাজ্যটা কিছু না।’

এ-সবই প্রায়শ্চিত্তেও আছে কিন্তু বহু পূর্বের উপস্থাসে কল্পনাই করা যায় না। তাই বলতে হয় প্রতাপাদিত্য-চরিত্রেরও কিছু পরিণতি অবশ্যই হয়েছে। যা হোক, দেখা গেল উদয়াদিত্য ধরা দিতেই ইচ্ছুক। প্রতাপাদিত্য বিস্মিত হলেন— ‘কী, তুমি যে মুক্ত দেখি?’

‘কেমন করে বলব মহারাজ! কারাগার পুড়লেই কি কারাবাস যায়?’

‘তুমি যে পালিয়ে গেলে না?’

‘মেয়াদ না ফুরোলে পালাব কী করে? মহারাজের সঙ্গে আমার যে চিরবন্ধনের সম্বন্ধ সেটা যখন নিজে ছিন্ন করে দেবেন, সেই দিনই তো ছাড়া পাব।’

রাজপুত্র যেচ্ছায় সকল স্বত্ব ত্যাগ করে রাজত্ব হতে অব্যাহতি

চাইলেন। পূর্বের নাট্যপ্রযোজনায় ‘দাদামশায় কোথায় দাদা’ (‘দাদামহাশয় কেমন আছেন’) বিভার এ প্রশ্নের কোনো জবাব ছিল না। এখন উদয়াদিত্য বললেন—‘এখনি দেখা হবে।’

প্রতাপাদিত্য—‘না, দেখা হবে না। কোনোদিন না। ... তাঁর বিচার বাকি আছে। সে-সব ... তোমাদের ভাববার কথা নয়।’

উদয়াদিত্য—‘না হতে পারে কিন্তু এই বলে গেলুম, মহারাজ, রাজ্য তো মাটির নয়, রাজ্য হল পুণ্যের ; সে পুণ্য রাজাকে নিয়ে, প্রজাকে নিয়ে, সকলকে নিয়ে। বিভা, আর কাঁদিস নে। দাদামশায় তো মহাপুরুষ, ভয়ে তাঁর ভয় নেই, মৃত্যুতে তাঁর মৃত্যু নেই। আমাদের মতো সামান্য মানুষই যা খেয়ে মরে।’

প্রতাপাদিত্য—‘এখন এসো উদয়, কালীর মন্দিরে এসো, মায়ের পা ছুঁয়ে শপথ করতে হবে।’

প্রায়শ্চিত্তের দ্বাবিংশ পঞ্চবিংশ অষ্টাবিংশ আর ঊনত্রিংশ দৃশ্য সংগত কারণেই বাদ গিয়েছে। এর মধ্যে পঞ্চবিংশের ক্ষুদ্র পরিসরে, কারাগারে আগুন লগিবার পূর্বে, উদয়াদিত্যকে দেখা গিয়েছিল। অগ্ন্য দৃশ্যগুলি ছিল রায়গড়ের — প্রথমতঃ সীতারাম যুবরাজকে মুক্ত করবার মন্ত্রণা নিয়ে খুড়ো-মহারাজের কাছে গিয়েছিল, যুবরাজ মুক্ত হয়ে কর্তব্য স্থির করতে না পেরে দ্বিধাগ্রস্তমনে দাদামহাশয়ের সঙ্গে গেলেন, উদয়কে ধরে আনবার এবং বসন্তরায়কে হত্যা করবার পরোয়ানা পাঠানো হল মুক্তিয়ারের হাতে— এই সমুদায় ঘটনা আসল নাট্যব্যাপারকে অহেতু বাহুল্যে কতকটা শ্লথ বা শিথিল করে তুলেছিল মাত্র। পরিত্রাণে যুবরাজ স্বেচ্ছায় ধরা দেওয়াতে সে-সবই অবাস্তব ও অনাবশ্যক হয়ে উঠল।

পরিত্রাণে নবম দৃশ্যের সূচনা বরবেশী রামচন্দ্র আর পুরাতন বিংশ দৃশ্যের আদি-অন্ত-বর্ণিত অল্প একটু নিয়ে ; সেই সঙ্গে যুক্ত ত্রয়োবিংশ দৃশ্যের শেষাংশ আর দ্বাত্রিংশ। দৃশ্যশেষে নূতন গান—‘চাঁদের হাসির বাঁধ ভেঙেছে’।

দশম বা শেষ দৃশ্যে প্রায়শ্চিত্তের একত্রিংশ আর ত্রয়স্বিংশ দৃশ্য সামান্য পরিবর্তনে গৃহীত। চন্দ্রদ্বীপের ঘাটে নৌকা ভিড়ল বটে— ময়ূরপংখি সাজানো, দীপাবলি জ্বলছে, বাঁশি বাজছে, সবই বুঝি প্রত্যাশিত, যথোচিত। না, ঐ ময়ূরপংখি, ঐ আলো, ঐ গান, কিছুই বিভার জন্ত নয়— আর-এক রানীর আগমনীতে।

বিভা—‘আর-এক রানী?’

রামমোহন—‘হাঁ, আর-এক রানী। আজ মহারাজের বিবাহ।’

বিভা—‘ওঃ! আজ বিবাহের লগ্ন!’ শেষ আশাভঙ্গের এ ছুঁথের কোনো ভাষাই নেই।

রামমোহন কেঁদে ওঠে—‘অমন চুপ করে রইলে কেন মা? কেমন করে কাঁদতে হয় তাও কি ভুলে গেলে?’

এর পরেও স্বামীসন্দর্শনে যেতে চেয়েছিল বিভা কাঙালিনির মতো পায়ে হেঁটে, মোহন যদি সঙ্গে, না’ও যায়। কিন্তু যাওয়া হল না। উদয়াদিত্য সামনে আসতেই মনে পড়ল দুস্ত্যাজ্য কুলগৌরব—‘আমার মান অপমান সব চুকে গেছে। কিন্তু দাদার অপমান হত যে। দাদা, এবার নৌকা ফেরাও।’

মোহন সত্য বলেছে—‘মা, তোমার পিতার হাতের আঘাত সেও তুমিই মাথায় করে নিয়েছ, আবার তোমার স্বামীর হাতের আঘাত সেও তুমিই নিলে। ... সকলের চেয়ে বড়ো দণ্ড পেলে তোমার স্বামী। সে আজ দ্বারের কাছ থেকেও তোমাকে হারালো।’

এর পরেই বৈরাগীর প্রবেশ ও গান—

‘আমি ফিরব না রে, ফিরব না আর,
 ফিরব না রে!’

যাত্রার গান, অভয়ের গান, মুক্তির গান, হয়তো মৃত্যুঞ্জয় আনন্দের গানে কোনোদিন কোনো লোকে শেষ হবে।

‘আমি সমস্ত সপ্তাহ ধরে একটা নাটক লিখছিলুম— শেষ হয়ে গেছে,

তাই আজ আমার ছুটি। এ নাটকটা প্রায়শ্চিত্ত নয়, এর নাম ‘পথ’। এতে কেবল প্রায়শ্চিত্ত নাটকের সেই ধনঞ্জয়বৈরাগী আছে, আর কেউ নেই। সে গল্পের কিছু এতে নেই, সুরমাকে [তেমনি বিভাকে] এতে পাবে না।’ ৪ মাঘ ১৩২৮ —ভানুসিংহের পত্রাবলী। পত্র ৪৩

‘পথ’ নিশ্চয়ই কালভৈরবের পরিক্রমাপথ, যে পথে নিরন্তর চলার সূত্রেই এ নাটকের সকল নরনারীর জীবন গ্রথিত। ‘পথ’ থেকে ‘মুক্তধারা’ অবশ্যই আরো অর্থছোতক, শ্রুতিমধুর, কিম্বা অভিনব; পরে সেই নামেই নাটকটি ১৩২৯ বৈশাখের প্রবাসীতে প্রচারিত।

কবি বলে দিয়েছেন ধনঞ্জয় ব্যতীত পুরাতন পরিচিতের আর কেউ নেই। ঠিকই। তবে ধনঞ্জয়ের সঙ্গে সাথিরা আছে গণেশ-সর্দার-সমেত; মাধবপুর থেকে এসে উত্তরকূটের সৌমান্য শিবতরাইয়ে বসবাস করছে। আর, প্রতাপাদিত্য বসন্তুরায় রাজসচিব এঁরাও নামন্তর এবং জন্মান্তর গ্রহণ করেছেন এই নাটকে। সুরমা এবং বিভা নেই নাট্য-ব্যাপারের ভিতরে একথা সত্য; তবে সকালে অভিজিতির পূজার আসনের পাশে শ্বেতপদ্মটি গোপনে যে সাজিয়ে রেখে যায়, জানাতে দেয় না সে কে, না-দেখা না-জানা পুষ্পের সৌরভে যেমন হয়— তার অস্তিত্বের অনুভবেই আমাদের উন্মনা করে দেয় না কি? ‘এই-যে তার পূজার ফুলগুলি এখনো শুকায় নি, সকাল বেলায় পূজোর পরে ... দিয়ে গেল, তখন তার মুখে দেবীকে প্রত্যক্ষ দেখতে পেয়েছিলুম’^{৩২}— সে ছিল বিভা, আর এ যেন আত্মনিবেদিতা উমার মতো কুমারী সুরমা, অথবা কী নাম তাও তো জানি নে।

সে কথা যাক্। ‘পথ’ শব্দটি এবং বস্তুটি রবীন্দ্রমানসে বিশেষ অর্থছোতক সন্দেহ নেই। ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’ থেকে ‘কালের যাত্রা’ পর্যন্ত, রবীন্দ্রনাট্যে পথ এবং মেলার দৃশ্য কতবার ফিরে ফিরে এসেছে, কবির তরুণ বয়সে শিলাইদা সাজাদপুর পতিসরে পল্লী-বসবাসের স্মৃতির সঙ্গে কিভাবে জড়িত রয়েছে, শ্রুধীজন^{৩৩} তার আলোচনা

অবশ্যই করেছেন। কিন্তু ‘মুক্তধারা’ আরো বেশি তাৎপর্যপূর্ণ; আরো বেশি ব্যঞ্জনা ঐ কথাটিতে — সকলেই স্বীকার করবেন। পথের অব্যাহত বুক বেয়ে বিশ্বের নরনারী রাত্রদিন চলে আর ঋণীর ধারা, শতধারার মিলনে বেগবান নদীর প্রবাহ, সে যে নিজেও ক্ষণমাত্র থেমে থাকতে পারে না — নিরন্তর চলার, সর্বসত্তা আর সর্বাঙ্গ দিয়ে চলার সেই তো সার্থক প্রতিমা। সে তৃষ্ণা মেটায়, জীবনদান ও অন্নদান করে। সেই মুক্তধারাকে কয়েদ করা মহাপাপ, মহা-অপরাধ। অবরুদ্ধ ধারার মোচন সেই তো বীরের ব্রত, সমাজের সেবা, শিবের আরাধনা।

প্রায়শ্চিত্তে মুক্তধারায় অন্তরের মিল কোথায়, সম্পর্ক কিসের, সেটি বিচারের বিষয়। এমন যদি হয় যে প্রায়শ্চিত্তের প্রসঙ্গবিশেষ ছিন্ন করে নিয়ে মুক্তধারায় জুড়ে দেওয়া হয়েছে, তা হলে সেটি বাহ্যিক যোগ মাত্র, অন্তরের মিল নয় — মুক্তধারাকে প্রায়শ্চিত্তের পরিবর্তন বা বিবর্তন বলাই বৃথা। আসলে, যে সমস্তা ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে ঘাত-প্রতিঘাতের ভিতর দিয়ে প্রায়শ্চিত্তে আকার পরিগ্রহ করেছিল, মুক্তধারার বাহ্যতঃ-সুদূর পরিসরে সেটি প্রায় জাতিতে জাতিতে সংঘর্ষের আকার নিয়ে দেখা দিয়েছে। এক দিকে কল্যাণ, অন্য দিকে কামনা; এক দিকে প্রাণ, অন্য দিকে জড়জঞ্জাল, যন্ত্র; এক দিকে স্নেহ প্রেম, অন্য দিকে শক্তির উপাসনা, হিংসা; এক দিকে জীবন, অন্য দিকে মৃত্যু — এই মৌমাংসারহিত দ্বন্দ্বই ব্যক্তির জীবনে, সামাজিক বা রাষ্ট্রিক ব্যবস্থায়, মানবসুভ্যতার স্তরে স্তরে দেখা দিয়েছে আর নাটক ছুটির বিষয়বস্তুও তাই। জীবন বলতে অল্পময় জীবন শুধু নয়, মৃত্যুও নয় শুধু দেহের। অমর জীবনে যাদের অভিশাপ ও আস্থা, বরং তারা দেহের মৃত্যুকেই সহ্যে বরণ করে বীরের সঙ্গে, প্রেমের সঙ্গে। অহংমুখী যার জীবন, বিষয়সংগ্রহই যার লক্ষ্য, ছল বল হিংসা যার অস্ত্র, বাহ্যতঃ জয়শীল হলেও অন্তরে অন্তরে তার মৃত্যু। যে বীর মারে না, মরতে প্রস্তুত, আসলে সেই অমর। সেই বীরজীবনের আলোখ্যে প্রথম রেখা-

পাত যেমন উদয়াদিত্য, অভিজিৎও সেই পরম বীরস্বেরই প্রতিমূর্তি। প্রতাপাদিত্য বা রণজিৎ এক দিকে আছেন নিজেদের যন্ত্রী, মন্ত্রী, স্তাবক, আশ্রিত হত্যাব্যবসায়ী সৈন্য ও সেনাপতিদের নিয়ে; অন্য দিকে উদয়াদিত্য বা অভিজিৎের পাশে এসে দাঁড়িয়েছেন — বসন্তরায়, ধনঞ্জয়, সুরমা, বিভা, বিশ্বজিৎ, সঞ্জয়, মাধবপুর আর শিবতরাইয়ের সর্ব-সাধারণ প্রজা, আরো অনেকে—সজ্ঞান সচেতনভাবে না হলেও প্রাণের আকর্ষণে। শেষ অঙ্কের শেষ দৃশ্বে উদয়াদিত্য ও বিভা তীর্থ-যাত্রা করেছেন কামনার কারাগার থেকে মুক্তি পেয়ে, প্রাপ্তি তাঁদের পথে-পথে পদে-পদে; আর, মুক্তধারায় অভিজিৎের মৃত্যুই বন্দীজীবনের বন্ধনমোচনের ইঙ্গিত দিচ্ছে—অতঃপর স্থির হয়ে কেউ বসে থাকতে পারবে না গৃহ পরিবার রাজ্য সাম্রাজ্যের গড়-বন্দী হয়ে, জড়বস্তু ভূপীকৃত ক'রে কিন্না নির্জিত শোষিত শক্তি হয়ে চিরপরাভবের কয়েদ-খানায়—দ্বন্দ্ব হয়তো শীঘ্র শেষ হবে না—তবু মনুষ্যত্ব অপরাজিত থাকবে, জীবনের পথ বাধামুক্ত হবে আরো। শত সহস্র বীরের জীবন-দানে।

অহংবুদ্ধি স্বার্থ ও বিষয়বাসনার অন্ধ ক্ষুদ্র কারাগার থেকে মুক্তি, ক্ষেম ও প্রেমের পথে এগিয়ে চলা, এ যেমন প্রায়শ্চিত্তের ইঙ্গিত তেমনি মুক্তধারার নিহিত তাৎপর্য।

কিন্তু যে বিষয় ছিল ব্যক্তি বা ব্যক্তির স্তরে সেইটেই মোটের উপর সামাজিক বা রাষ্ট্রীয় স্তরে উন্নীত হওয়ায় নাটকের রূপ একেবারে বদলে গিয়েছে, 'টাইপ' প্রাধান্য পেয়েছে, ঘটনা সাংকেতিক-ও ভাষা ইঙ্গিতময় হয়ে উঠেছে—নইলে সংহতি বা পরিমিতি রাখা যেত না। রক্তকরবীতে এই সংকেতধর্মের বা ইঙ্গিতময়তার পরবর্তী পদক্ষেপ এটুকু উল্লেখ করা প্রয়োজন।

মুক্তধারায় (তেমনি রক্তকরবীতে) গল্প স্বল্পই, ঘটনাধারার দ্রুতি অত্যন্ত। অঙ্ক বা দৃশ্য-বিভাগের দ্বারা নাটকে স্থান ও কালের বহু বাবধান ও বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা হয়। মুক্তধারায় (রক্তকরবীতে) দৃশ্য

একটিই, সে হল পথ। চলাই যে জীবনের ধর্ম—মানুষের জীবন, সমাজ, রাষ্ট্র, সেও যে পথেরই অথবা চলারই ভিন্ন ভিন্ন রূপ—এটি রবীন্দ্রনাথের একটি মৌল আদর্শ বা ভাবনা। পথেই বা-কিছু ঘটছে অবিচ্ছেদ্য; বিচিত্র মরনারী বিবিধ জনতা ফিরে ফিরে আসছে, যাচ্ছে। তত্ত্বনাট্য বা সংকেতনাট্য হোক, তবু তো প্রয়োজন ছিলই নারীচরিত্রের—জীবননাট্যের মূল-সুরটি না হলে বাজবে কেন নানানভাবে মধুরে করুণে মিলে। অভিজ্ঞিতের জীবনের অন্তরালে আছে যে নামহারা পূজারিনী তাকে নাইবা জানলেম, নারীর বিচিত্র ব্যথা ও সুখ এই নাটকে ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত করেছে পাগলিনী অস্থা, দেওতলীর তুষ্ণি ফুলওয়ালি আর ঐ যে মেয়েটি মাসির সঙ্গে মেলায় এলেছে, রাজপুত্র তার কৈশোরকল্পনায় দেবতার মতোই এ কথা যে নির্ভয়ে বলেছে।

উত্তরকূটে দেবতার বেদীতে কখন তৃষ্ণা-রাক্ষসীর প্রতিষ্ঠা হয়েছে, ভৈরবের নামে তারই পদতলে সকলে অর্ঘ্য আনছে, মন্ত্র উচ্চারণ করছে ‘মারো মারো’ আর যজ্ঞাসুর নিরীহ প্রজার ধন মান প্রাণ কবলিত করে উদ্ধত মাথা তুলে আকাশের আলোকে আড়াল করে দাঁড়িয়েছে। বিভূতি এই যজ্ঞশক্তির অধিকারী, বিষয়লোভ বৈশ্বের প্রতিভূ, নৃতন ‘ক্ষত্রিয়’। রাজা তাকে ক্ষত্রিয় বলে না মেনে পারেন না। আজ শুধু বাহুবলে রাজ্যরক্ষা বা পররাজ্য-শাসন ও শোষণ অসম্ভব। রাজনীতি বা রাষ্ট্রনীতি এক আসন্ন ক্রান্তির মুখে। নিঃস্বকে শোষণ করতে আর নিরস্ত্রেরও অস্ত্র হরণ করতে তার লজ্জা বা কুণ্ঠা নেই। দেশে দেশান্তরে ব্যাপ্ত তার ছলনাজাল। মিথ্যাপ্রচারের কুহকে সত্য আচ্ছন্ন; পাঠশালার গুরুমশায় অবধি সেই প্রচারের বাহন আর নিষ্পাপ সরল শিশুরাই তার শিকার। ‘অায় অস্থায় ভাববার স্বাতন্ত্র্য’ যেখানে কেড়ে নেওয়া হয়েছে, অস্থায় সেখানে অস্থায় আর নয়; নৈর্ব্যক্তিক পার্টি বা রাষ্ট্রই হল অস্থায়ের ‘রক্ষক’ বা ভক্ষক। কুলক্রমাগত রাজাকে সরিয়ে বা শিখণ্ডী-রূপে রেখে যজ্ঞরাজ বিভূতি তার স্থান নিতে প্রস্তুত। ‘উত্তরকূটে কেবল যজ্ঞের রাজত্ব নয় ... দেবতাও আহুত’ এ কথায় তার আস্থা না

থাকাতাই বুক ফুলিয়ে বলে—‘যত্নের জোরে দেবতার স্থান নিজেই নেব’। যেমন রাজা তেমনি ভৈরবও যদি নিঃশে দুর্বলের ধন প্রাণ-হরণে তার সহযোগী হন, ভালোই—‘তুষার শূলে শিবতরাইকে বিদ্ধ ক’রে ... উত্তরকূটের সিংহাসনের তলায় ফেলে দিয়ে যাবেন’—নইলে তিনি উত্তরকূটের দেবতা নন।

রাজার মধ্যে পুরাতন নীতিধর্মের কিছু অবশিষ্ট আছেই, তাই তাঁর মধ্যে আছে দ্বিধা, আছে পুত্রস্নেহ। অভিজিৎকে তিনি রক্ষা করতে চান প্রজাসাধারণের ক্রোধ থেকে, হয়তো রাজধর্মে (কিছু ধর্ম কিছু অধর্ম) প্রবর্তিত করতেও চান।

অভিজিৎ কিন্তু কুলছাড়া, অভিনব। মুক্তধারার বর্নাতলায় তার জন্ম এ তার কাছে বিশেষ অর্থপূর্ণ।^{৪১} ‘যে-সব পথ এখনো কাটা হয় নি’ দুর্গমের উপর দিয়ে ‘সেই-সব ভাবীকালের পথ’ দেখে সে চোখ-মেলা ধ্যানে—‘দূরকে নিকট করবার পথ’। সত্যই রাজচক্রবর্তীর লক্ষণ যার, উত্তরকূটের সিংহাসনটুকুর মধ্যেই তাকে আটকে রাখা যাবে কেন! বিধে তার অধিকার, সকল জাতি সকল মানুষই তার আপন। সেই অধিকার সেই আত্মীয়সম্বন্ধ প্রাণ উৎসর্গ করে সে প্রমাণিত প্রতিষ্ঠিত করে যাবে। প্রত্যেক মানুষকেই দিয়ে যাবে দুর্লভ এক উত্তরাধিকার।

অভিজিৎকে পুত্ররূপে পালন করলেও, অভিজিৎকে বোঝবার ক্ষমতা নেই রাজার। ধনঞ্জয়ই অভিজিৎের সজাতি। বাইরে তার বৈরাগীর বেশ, ভিতরে বিশুদ্ধ অমুরাগেরই রঙ, আসক্তির মলিনতা নেই—সকলের কল্যাণই তার একমাত্র অতীষ্ট। অভয় তার মন্ত্র। ‘মরব তবু মারব না’ এই তার সংকল্প। ‘শত্রুকে জয় করব প্রেম দিয়ে / মৈত্রী দিয়ে—আসলে সে তো শত্রু নয়’ এই তার ব্রত। রবীন্দ্রকল্লায় ধনঞ্জয় নূতন নয়, বহু পুরাতনই বটে। রাজর্ষি গল্পের বিষনেও তার প্রতিকূপ, মহারাজ গোবিন্দমাণিক্যের অহিংসানিষ্ঠার যিনি পরি-পোষক। নানা নাটকে নানা পরিবেশে ঠাকুরদা বা দাদাঠাকুর রূপেও

তাঁর উপস্থিতি। কবিমর্মের কথাটি সহজেই সহৃদয়ের মর্মস্পর্শী মর্মঙ্গম হবে ব'লে গানই তাঁর ভাষা। এ দেশের যাত্রায় পালা-গানেও এমনটি ছিল না তা নয়, মূর্তিমান বিবেক বা নারদমুনি রূপে, ক্ষ্যাপা বা বাউলের বেশে। কবি সেই কৌশল তাঁর নানা নাটকে আরো সূক্ষ্ম সূচরু রূপে প্রয়োগ করেছেন। বাংলার (তেমনি ভারতের) লোক-জীবনেও এর প্রতিক্রম আছে যে। একাধিক বাউল দর্বেশ ককিরের সাক্ষাৎ পরিচয় পেয়ে থাকবেন রবীন্দ্রনাথ দীর্ঘ জীবনে। এক কালে তারাই ছিল যেন পল্লীবাংলার প্রাণ, দ্বারে দ্বারে মন্দিরে মেলায় তাদের গতাগতি, পথ তাদের প্রাণাধিক প্রিয়, গান তাদেরও ভাষা। ভেবে দেখতে গেলে রবীন্দ্রনাথ বাউল ছিলেন অন্তরে অন্তরে। শনজয় ঠাকুরদা কবিশেখর বা অঙ্কবাউল চরিত্রের তাই বিশেষ তাৎপর্য বিশেষ সার্থকতা। সে যে কবিরই আপন স্বরূপ, নিজস্ব সত্তা।

এই স্বভাব-অমুরাগী বা বৈরাগীর সঙ্গে তাঁর অমুরক্ত ভক্তদের সম্পর্ক কিসে প্রতিষ্ঠিত? বুদ্ধিবিজ্ঞায় জ্ঞানে তো নয়। স্বাভাবিক প্রাণের টানে। অথচ 'সহজ' মানুষকে সহজে বোঝাও যায় না। সমাজ যে কৃত্রিম, মানুষের জীবনও। 'তোমাকেই আমরা বুঝি / কথা তোমার নাই বা বুঝলুম' এ ব'লে যেমন গোঁজামিল দিতে চায় শিবতরাইয়ের মানুষ, তেমনি কুন্তুও তো বলে— 'ঠাকুরদা, তোমার কথা ... তেমন বুঝি নে কিন্তু তোমাকে বুঝি। তা, আমার রাজ্যে কাজ নেই, তোমার পাছেই রয়ে গেলুম— কিন্তু ঠকলুম না তো?' ৪২

গুরুঠাকুর বা দাদাঠাকুর হওয়ার এই এক যন্ত্রণা। ৪৩ তবু সাধারণকে নিয়েই অসাধারণের কারবার; তারা অজ্ঞানও হতে পারে কিন্তু জ্ঞানপাপী নয়। সব কথার অর্থ তারা বুদ্ধি দিয়ে বোঝে না। না বুঝলেও সাড়া দেয় অবিলম্বে। তারা খুঁজে বেড়ায় কোথায় তাদের হৃদয়ের রাজা— তাদের উদয়, তাদের অভিজিৎ। তাকে বাইরের থেকে হারিয়ে 'হায় হায়' করে, বাউল বা বৈরাগী আশ্বাস দেয় — 'চিরকালের মতো পেয়ে গেলি।' সে কথার অর্থ বুঝতে সময় লাগে।

প্রথাসম্মত ‘চিরায়ত’ ট্রাজেডি যখনি কবি মনীষীর ব্যাপক গভীর জীবনদর্শনের বা সমাজভাবনার বাহন হয়েছে, তখনাটোর রূপ নিয়েছে, তার ‘মানবিক’ আবেদন হাস পেয়েছে সন্দেহ নেই—এরা যে ঠিক-ঠিক রক্ত মাংসের মানুষ নয়, টাইপ অর্থাৎ ভাব ও আদর্শের মূর্তি অনেকেই। তবু কী পর্যন্ত এই নাটকের (তেমনি রক্তকরবীর) অভিনয়যোগ্যতা সেই এক আশ্চর্য। গানের সুরে সুরে রচিত অলৌকিকের এক ইন্দ্র-জালে যেমন আকাশ-ছোওয়া পটভূমিকা, পাগলা বটুক বা পাগলিনী অস্থার ব্যাখ্যা ও আর্তিতে এর স্পন্দমান হৃদয়ের ধ্বনি প্রতিধ্বনি—সেটি সহৃদয় ‘সামাজিকেরও হৃৎস্পন্দন দ্রুততর ক’রে তোলে। ভাবী যুগের নাটকের এই হয়তো পূর্বাভাস, তবু বা ভাবনা যে কালে সম্পূর্ণ সচল শরীরী হয়ে উঠবে। ব্যাস বান্ধীকি হোমার দাস্তুর কাব্যে তাই হয়ে ওঠে নি কি ? অথচ সম্ভাবী নাট্যরূপ তারই যে পুনরাবৃত্তি হবে তাও নয়। কেননা, এক কৃতযুগের নকল হয় না আর এক কৃতযুগে। রবীন্দ্রনাথ পথিকৃৎ, সে পথ দিগন্তে মিলিয়ে গেছে। দিগ্‌যবনিকা সরিয়ে যে-সব নটনটী ভবিষ্যতে দেখা দেবে, যে নাটকের অভিনয় হবে, আজ সে আমাদের কল্পনার অতীত।

মুক্তধারার যে আলোচনা করা গেল তা অপ্রচুর আর অসম্পূর্ণ হয়তো। সম্ভোষজনক নয়। অগত্যা মূল নাটকের উপরেই বরাত দিয়ে এ আলোচনা শেষ করতে হয়।^{৪৪} অথচ শেষ হয়েও শেষ হয় না, রক্তকরবীর উল্লেখ না ক’রে। উল্লেখের বেশি নয়।

মুক্তধারার অনতিকাল পরে লেখা হয় রক্তকরবী।^{৪৫} একটি থেকে আর-একটির উদ্ভব না হলেও গোত্রকুল একই—সংকেতময় প্রতীকী নাটক-রচনায় পরবর্তী শুধু নয়, সর্বশেষ প্রযত্ন।^{৪৬} চরম বা পরম বলাই সংগত। নাট্যকল্পনার এই বিশেষ ক্ষেত্রে এতটা শক্তির প্রকাশ, কবিপ্রতিভার এমন ক্ষুধা, পূর্বে বা পরে আর দেখা যায় নি। তীক্ষ্ণ বুদ্ধি দিয়ে কবি সর্বগ্রাসী industrial civilization বা যন্ত্র-সভ্যতা যতটা বিচার বিশ্লেষণ করে দেখেছেন, তার জ্ঞান যেন গভীর

বেদনা বোধ করেছেন, প্রতিভা দিয়ে তারই এমন সার্থক বিগ্রহ-রচনা একান্ত বিস্ময়কর। একটি দৃশ্যে ও অব্যাহত একই কালে ঘটনাধারা ছুটে চলেছে যার-পর-নেই দ্রুত গতিতে।^{৪৭} একা নন্দিনীর প্রাণ-স্পন্দনে সমস্ত নাট্যব্যাপার—মাটি জল আকাশ—স্বাভাবিক—বিদ্যমান, প্রাণময়। সেই এ নাটকের প্রাণ। সেই প্রাণই মারণত্রস্তী সর্বনাশা সভ্যতার নিশ্চিত মরণ এবং নূতন জীবনের এক দ্রব আশ্বাস।^{৪৮} একই কালে জ্ঞান বিজ্ঞান যন্ত্রশক্তি—ব্রাহ্মণের বুদ্ধিবৃত্তি, ক্ষত্রিয়ের বলবীৰ্য উৎসাহ আর বৈশ্যের নৈপুণ্য ও চাতুরী উত্তম শরীর / অদৃশ্য দানবীয় আকার পেয়েছে রক্তকরবীর রাজ্যে। সর্বশক্তিমান রাষ্ট্রের সে বিগ্রহ—সমাজ যখন নামমাত্রে পর্যবসিত কায়াহীন ছায়া মাত্র। মানুষ কি হারিয়ে গেল, ফুরিয়ে গেল তবে? সেই হয়তো পরিণাম, তারই প্রক্রিয়া দেখানো হয়েছে বহু দিক থেকে—মানুষ তবু আছে খণ্ড-বিখণ্ড বিকৃত-বিক্ষুব্ধ বা খর্ব-অপরিণত আকারে। ৪৭ ফ আর ৬৯ ও শুধু? না, বিশু, ফাগুলাল, কিশোর। আর, নন্দিনীর মতোই অমুক্ষণ পথ চেয়ে আছি আমরা রঞ্জনের। সেই প্রাণের মানুষ, পূর্ণসচেতন মানুষ এই জড়ের জগতে—যন্ত্রের রাজত্বে। না জেনে রাজা তাকে মেরেছে, তার পরে নিজের সৃষ্টিকেই চুরমার করে ভাঙতে ছুটেছে নন্দিনীর প্রেরণে, আহ্বানে। কেননা, ভয়াবহ পরিণাম আজ প্রত্যক্ষ। দেখেছে যন্ত্র তাকে মানছে না, জেনেছে যন্ত্রই প্রভু হয়ে উঠছে যন্ত্রচালিত যন্ত্র-তাড়িত মানুষের।

কেউ বা^{৪৯} বলেন রাজাই রঞ্জন, জন্মান্তরে, রূপান্তরে। সে কথাও ভেবে দেখবার মতো। কারণ, রাজা কি আসলে মানুষ নয়? তবে আনন্দরূপিণী প্রাণস্বরূপিণী মানবনন্দিনীর দিকে কেন তার এই ছুর্নিবার আকর্ষণ?

এ নাটকেই প্রতীক-রচনার পরিপূর্ণতা। প্রাচীন দেবতার কেউ নেই; স্বজাপূজার শুধু উৎসব—জড়োপাসক যন্ত্রবাহন রাষ্ট্রেরই জয়ধ্বজা।^{৫০} নন্দিনী নিখিল নারীর প্রতীক হয়েও প্রতীকই শুধু নয়—

জীবন্ত, সত্য। রবীন্দ্রনাট্যের আর-এক স্তরে সুদর্শনা সম্পর্কে আমাদের
যেকোন উপলব্ধি এ ক্ষেত্রেও তাই। বাস্তব সংসারে ছলিত হলেও, সত্য-
লোকে সে শরীরিণী। ৫১

মুক্তধারা রক্তকরবীর পর রবীন্দ্রনাথ অষ্ট জাতের নাটক লেখেন
পুরাতন গল্প কবিতা কিম্বা নাটক গ্রহসনের আধারে। তারও পরে
মনোনিবেশ করেন নৃত্যনাট্যে।

এই প্রবন্ধের টীকাগুলির সন্নিবেশ পরপৃষ্ঠা থেকে। টীকাবোধক
ক্রমিক সংখ্যার পরেই মূল প্রবন্ধের যে পৃষ্ঠার বক্তব্যের সঙ্গে
তার সম্পর্ক, তারও নির্দেশ পৃষ্ঠাঙ্ক দিয়ে।

উত্তরটীকা

১। পৃ ১ ভিলোস্তমাসম্ভব কাব্যের রচনা-শেষে, রবীন্দ্রনাথের জন্মবর্ষে, ১৮৬১ খৃষ্টাব্দে মাইকেল মধুসূদন তাঁর মেঘনাদবধ কাব্য প্রকাশ করেন এবং বাংলা সাহিত্যকে সত্যিই বিশ্বসাহিত্যের পদবীতে উত্তীর্ণ করে দেন— বাংলা সাহিত্যে আনেন যুগান্তর। উত্তরকালে ‘সাহিত্যসৃষ্টি’ প্রবন্ধে (১৯০৭) রবীন্দ্রনাথ এই যুগান্তকারী সৃষ্টির প্রকৃত তাৎপর্য অত্যন্ত নিপুণভাবে ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ করেন। বাল্যকালেই তিনি মেঘনাদবধ কাব্যখানি পড়েন— ‘আমরা যখন মেঘনাদবধ পড়িতাম তখন আমার বয়স বোধ হয় নয় বছর হইবে’। সেই ‘বাধ্যতামূলক’ কাব্য-পাঠের আশু ও সচেতন প্রতিক্রিয়া ভালো না হলেও স্বীকার করতেই হয়— প্রতিভায় ও প্রকৃতিতে বিশেষ স্বাতন্ত্র্য সত্ত্বেও বাংলা কাব্যে রবীন্দ্রনাথই মধুসূদনের যথার্থ উত্তরসাধক, উত্তরাধিকারী। মধুসূদনের নূতন ছন্দের যাকিছু গুণ আত্মসাৎ ক’রে বাংলা কাব্যের ক্রমিক উত্তরণে রবীন্দ্রনাথের মতো অভূতপূর্ব সফলতা আর কেউ অর্জন করেন নি।

২। পৃ ১ কিছুকাল পূর্বে শ্রীশুভেন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের সহযোগিতায় শ্রীপুলিনবিহারী সেন ‘নির্ব্বারের স্বপ্নভঙ্গ’ কবিতার ও ‘সন্ধ্যাসংগীত’ কাব্যের বিস্তারিত পাঠভেদ-সংকলনে এরূপ কাজের যথার্থ সূত্রপাত করেছেন। এর গুরুত্ব কতদূর বলে শেষ করা যায় না। কাজ চলছে আজও। তন্মধ্যে পাঠপঞ্জীকৃত ‘সন্ধ্যাসংগীত’ ‘ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী’ ও ‘প্রকৃতির প্রতিশোধ’ (সবই নূতন সংস্করণ) বিশ্বভারতী-কর্তৃক মুদ্রিত ও প্রচারিত।

৩। পৃ ৩ বিশ্বভারতী-প্রচারিত বাংলা ১৩৬৬ সন ও তদন্তর মুদ্রণে বহুবিধ ক্রমিক পরিবর্তনের সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া হয়েছে গ্রন্থপরিচয়ে। ১৩৬৮ সনের মুদ্রণে শেষ পৃষ্ঠায় ঐকাক্ষর একটি পাঠপ্রমাদ যেভাবে ও যে কারণে সংশোধিত হল কবির পরলোক-প্রয়াণের প্রায় ২০ বৎসর পরে, তার কৌতূহলোদ্দীপক বিবরণ পাওয়া যাবে বর্তমান লেখকের রবীন্দ্রপ্রতিভা (১৩৬৮) গ্রন্থের '৩৮০' পৃষ্ঠায়।

৪। পৃ ৪ স্বয়ং কবির কাছে সম্পূর্ণ 'সন্তোষজনক' হতে পারে নি খৃষ্টীয় ১৯১৬ তথা ১৯২৩ সনের পূর্ব পর্যন্ত, এই নিগূঢ় তথ্য ও সত্য অনাবিষ্কৃত থাকে ১৯১৭ সনের *Sacrifice* তথা ১৯২৩-এর স্ব-প্রযোজিত ও অভিনীত বিসর্জন নাটকের সবিশেষ পর্যালোচনা না করলে। সে আলোচনার অবকাশ এখানে নেই। তবু অন্তত স্বতন্ত্রভাবে তার বিশেষ উপ-যোগিতাই রয়েছে। বিশ্বভারতী-প্রচারিত বিসর্জনের সম্পাদনাকালে পরিবর্তনের রূপরেখা মাত্র যে ভাবে দিতে পেরেছি গ্রন্থপরিচয়ের শেষাংশে, কৌতূহলী পাঠক তা দেখে নিতে পারবেন বিসর্জনের প্রচল সংস্করণে বা মুদ্রণে (১৩৮১-৮৬)।

৫। পৃ ৪ দ্বিতীয় মুদ্রণ ১৩২৭ বঙ্গাব্দে দীর্ঘকাল ধরে এ কথাই আমরা 'জানি' বা 'মানি'। অথচ, অশ্রুপূর্ণ মনে করার বিশেষ কারণও আছে, এ বিষয়ে পূর্বে যা আলোচনা হয়েছে তৃতীয়-সংখ্যা রবীন্দ্রবীক্ষায় (১৩৮৪ আবণ, পৃ ৪৪), তার সংক্ষেপসার—

রাজার প্রথম মুদ্রণ ১৩১৭ পৌষে এ বিষয়ে প্রায় নিশ্চিত সাক্ষ্য দেয় ১৩১৭ মাঘের প্রবাসী পত্রে 'প্রাপ্ত পুস্তকের সংক্ষিপ্ত পরিচয়', পৃ ৫০০। দ্বিতীয় মুদ্রণ যে ১৩২৬ সনের প্রথম দিকেই কোনো সময়ে (১৩২৬ মাঘে

অরূপরতন-প্রকাশের পূর্বে) তারও ইঙ্গিত কি দেয় না ১৩২৬ আষাঢ়ে প্রবাসীর একটি প্রবন্ধ, পৃ ২০২-১২ : “রাজা”/রাজা —ঈরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বিরচিত নাটক ইত্যাদি? এ প্রবন্ধের লেখক ‘ঈঃ’ শাস্তিনিকেতন-আশ্রমের অধিবাসী ও কবির সমীপস্থ ব্যক্তি তা লেখা থেকে সহজেই অনুমান করা যায়। সীতাদেবী-প্রণীত পুণ্যস্মৃতি গ্রন্থে (১৩৭১, পৃ ১২৮) উল্লেখ দেখা যায়, ১৩২৪ আশ্বিনে কলিকাতায় ‘ডাকঘর’ অভিনয়ের পর ‘রাজা’ অভিনয়েরও পরিকল্পনা ছিল। এজন্যই কিছুকালের মধ্যে পুনর্বিবেচনার ফলে ‘রাজা’র প্রথম পাঠের এই পুনরুদ্ধার এবং ১৩২৬ আষাঢ়ের প্রবাসীতে পূর্বোক্ত আলোচনা —এমন মনে করাই সংগত। ‘ঈঃ’ কোন্ বিশেষ সংস্করণ সামনে রেখে আলোচনা করেন তার অল্প কোনো সংকেত আবিষ্কার করা যায় না; কেবল এটুকু দেখি ‘রাজা’র ১৩১৭ পৌষের মুদ্রণে ‘ঠাকুরদাদা’ বানান প্রায় সর্বত্র আর পরবর্তী মুদ্রণে ‘ঠাকুর্দা’— আলোচনাকারী প্রায়শঃ ব্যবহার করেছেন শেষোক্ত শব্দরূপ আর বানান।

যদি মনে করা যায় ‘রাজা’ পুনরায় ছাপা হওয়ার আগেই ‘অরূপরতন’এর প্রথম প্রকাশ, তা হলেও যার-পর-নেই বিশ্বয়ের বিষয় এই যে, আলোচ্য ‘রাজা’র বিজ্ঞপ্তিতে (‘লেখকের নিবেদন’) ঘুণাক্ষরে কোথাও তার উল্লেখ নেই। ফলতঃ একবার অরূপরতনে রূপান্তরিত করার প্রায় অব্যবহিত পরে রাজায় পুনশ্চ প্রত্যাবর্তন, এর প্রত্যাশা সম্ভাবনা অথবা যুক্তিযুক্ততা কিছুই রয়েছে কি? অপর পক্ষে ‘রাজা’ দ্বিতীয় বার ছাপানোর পরেও রবীন্দ্রনাথ তৃপ্ত হতে পারলেন না ব’লেই অল্প কালের মধ্যে অরূপরতনের উদ্ভব —এটি এই কবিপ্রতিভার প্রকৃতিসিদ্ধ

ব্যাপারই মনে করা চলে।

৬। পৃ ৫ ‘রাজা’ নাটক নতুন করে লিখতে শুরু করেছিলেন। প্রায় পঞ্চাশ-ষাট পাতা লেখা হয়ে গিয়েছিল। ...লেখা এগোত না, অনেক দিন এমনিতে তা পড়েই ছিল। ‘রাজা’ নাটক অভিনয়ের সময় একদিন যখন খোঁজ পড়ল, দেখা গেল সেটির পাতা নেই কোথাও। ...বহর খানেক বাদে... নব-পরিণীত দৌহিত্রীজামাতা ঞ্জিকৃষ্ণপালনীর কাছে প্রকৃত ব্যাপারটা শুনা গেল,— কে বলে হারিয়েছে, সেটা যে রয়েছে সযত্নে তাঁর কাছেই। কবিই একদিন দান করেছেন সেটি নিজ কন্যা মীরাদেবীকে। সেখান থেকে স্নেহোপ-হারে জিনিসটি হস্তান্তরিত হয়েছে মাত্র... কবিকে এক সময়ে বলা গেল ব্যাপারটা।... সে লেখা আর এগোল না।

—ঞ্জিশুধীরচন্দ্র কর। কবি কথা পৃ ৪১-৪২ মনে হয় শুধীরবাবু জাপানি খাতায় লেখা কবির এই অসম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপির কথাই বলেছেন (রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি ১৭১)। ৫০/৬০ পাতার পরিবর্তে আসলে ৮৪ পৃষ্ঠার লেখা। এই অসম্পূর্ণ লেখার আধারে, বহুবিধ পরিবর্তনে ও সংযোজনে, পরে সম্পূর্ণ যে পাঠ প্রস্তুত করা হয়, সম্ভবতঃ তাই সভাস্থলে পঠিত ১০ নভেম্বর ১৯৩৫ তারিখে— তারই প্রথমার্শ কবির-হাতে-লেখা বর্জিত প্রেসকপি রূপে শান্তিনিকেতন রবীন্দ্রসদনে সংরক্ষিত।

অরুপরতনের শেষ সংস্করণ ছাপানোর কাহিনী, অবিরাম পরিমার্জন ও পরিবর্জনের কথা, পূর্বোক্ত ‘কবি-কথা’ (১৯৫১), গ্রন্থের পৃ ৮৫-৮৬-স্থত।

৭। পৃ ৫ ‘Cancelled’ প্রেস-কপির ক-খ-গ তিনটি গুল্লে যথাক্রমে ১১. ২ ও ৮. মোট ২১ পাতা তথা পৃষ্ঠা। এগুলি ব্যবহৃত

প্রেস-কপির প্রথমাংশ, যথারীতি ছাপাখানার কালিমা-
লাঙ্ঘিত। (শান্তিনিকেতনের ছাপাখানায় ১৯৩৫ সনের
কোনো 'রেকর্ড' থাকলে অবশ্যই তা সন্ধানের বিষয় হত)।
'ক' এর ৮ পাতা (সুরঙ্গমা সুদর্শনা ও অদর্শন রাজাকে
নিয়ে) এবং 'খ' ২ পাতা (ঠাকুরদা ও বিদেশিনী মেয়ের
দল) ১৩৪২ সনের অরূপরতনে প্রায় সবটাই নেওয়া
হয়েছে যথাক্রমে প্রথম ও দ্বিতীয় দৃশ্যে ।

৮। পৃ ৫ এই তারিখি তথ্যের দিকে যথাকালে আমাদের দৃষ্টি
আকর্ষণ করেছিলেন সদৈবানুকূল বন্ধুবর শ্রীশোভনলাল
গঙ্গোপাধ্যায় ।

৯। পৃ ৬ ডক্টর রাজেন্দ্রলাল মিত্র-প্রণীত *The Sanskrit
Buddhist Story of Nepal* (pp 124-25) গ্রন্থে
সংকলিত । মিত্রমহাশয়ের *The Sanskrit Buddhist
Literature of Nepal* গ্রন্থে এই আখ্যানই সামান্য
পরিবর্তনে ও সংক্ষিপ্ত আকারে দেওয়া হয়েছে । এ সম্পর্কে
তথ্যাদি সংকলন করে দিয়েছেন আমার স্নেহভাজন বন্ধু—
অধ্যাপক শ্রীপ্রণয়কুমার কুণ্ডু ।

১০। পৃ ৬ শাপমোচন নৃত্যনাট্যের বিস্তারিত আলোচনা এ ক্ষেত্রে
অনাবশ্যক । ঐ নৃত্যনাট্যে নাট্যরস বা কথাবস্তুই মুখ্য নয় ।
নৃত্য গীত সাজ সজ্জা সব মিলিয়ে যা দাঁড় করানো
হয়েছিল, কবির জীবদ্দশায় প্রত্যেক অভিনয়-কালে নাচে
গানে পরিকল্পনায় প্রচুর পরিবর্তনও করা হয় — শুধু
সাহিত্যজিজ্ঞাসায় বা কাব্যবিচারে তার মর্মে প্রবেশ করা
যাবে না । কবিকে প্রত্যেকবার অনেকের মুখাপেক্ষা
করতে হয়েছে ; কে কেমন গাইতে পারে বা নাচতে পারে,
সমাগত সামাজিকবৃন্দের অভিকৃতি ও গ্রহণক্ষমতাই বা
কিরূপ, কিছুই উপেক্ষিত হয় নি । ভূয়ঃ ভূয়ঃ পরিবর্তনের

মধ্যে, ১৩৪৭ পৌষে কবিকীবনের সর্বশেষ প্রযোজনায় শাপমোচন যে রূপ পরিগ্রহ করে সেটি সর্বোত্তম বিবেচিত হয়ে থাকে, সুপরিণত, সমুজ্জ্বল— দ্বাবিংশখণ্ড রবীন্দ্র-রচনাবলীর গ্রন্থপরিচয়ে (বিশ্বভারতী পৃ ৫০৮-৫০৯) দৃশ্য-বিভাগ ও সংগীতনুচী দ্রষ্টব্য ।

১১। পৃ ৬ ইংরেজি ভাষান্তরে : elephant park ।

১২। পৃ ৮ Critics and detectives are naturally suspicious. They scent allegories and bombs where there are no such abominations..... the human soul has its inner drama, which is just the same as anything else that concerns Man, and Sudarsana is not more an abstraction than Lady Macbeth who might be described as an allegory representing the criminal ambition in man's nature ... it does not matter what things are according to the rule of the critics. They are what they are, and therefore difficult of classification.

—Rabindranath : *Letters to a Friend*

১৫ নভেম্বর ১৯১৪ তারিখে সি. এক. এণ্ডরুজকে লেখা চিঠির একাংশ, বিষয় 'রাজা' অথবা *The King of the Dark Chamber* । এণ্ডরুজ সাহেবের যে চিঠির (তা° ১৩ নভেম্বর ১৯১৪) উত্তরে লিখেছিলেন কবি, শাস্তিনিকেতনের রবীন্দ্রসদন-সংগ্রহ-ভুক্ত তারও কিয়দংশ এখানে উদ্ধার করা যায়—

Brajendra Babu's criticism astounded me. রাজা not human ! Allegorical ! What next ? Why ! The character of the Queen so absorbed me that I could think of nothing else for days. It was a living soul going through an agony of conflict and entering at last into peace, a soul so living that I know her intimately and could almost speak to her.

—C. F. Andrews

দেখা যাচ্ছে সুদর্শনার সজীব সত্যতা ও বাস্তবতা সম্পর্কে রসিক পাঠকের প্রত্যয় স্রষ্টা কবির প্রতীতির থেকে একটুও পৃথক নয়। এই সাক্ষ্যের বিশেষ মূল্য আছে।

প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ থাক্, *The King of the Dark Chamber* ত্রীক্ষিতীশ সেন -কৃত প্রথম-মুদ্রিত রাজা নাটকের স্বচ্ছন্দ অনুবাদ ; মধ্যে মধ্যে কিছু বাদ দেওয়া হয়, কিছু গানও বর্জিত। এ-সবই কবি-কর্তৃক নির্দেশিত বা অনুমোদিত মনে হয়।

১৩। পৃ ৯ অশ্ব দৃষ্টান্ত। নাটক নাহলেও, *The Hound of Heaven* কবিতায় ত্রিকাল-ত্রিলোক-ব্যাপী যে inner drama যবনিকা সরে গেছে সে কি জীবন্ত সত্য না অলৌক দিবাস্বপ্ন ? হৃঃস্বপ্ন ? উপলব্ধির যাথার্থ্যে ঐক্যে ও নিবিড়তায় সব কি প্রত্যক্ষ এবং বাস্তব নয় ?

১৪। পৃ ১১ শেষ বাক্যটি এবং তার পরে সুরঙ্গমার গান 'আমি কেবল তোমার দাসী' দ্বিতীয় পাঠে (প্রথম মুদ্রণে) বর্জিত। বলাই বাহুল্য, সুরঙ্গমার মধুরভাবের মধ্যে দাস্ত্যভাব বা দাসীভাব প্রাধান্য পেয়েছে। অপর পক্ষে পুরোপুরি মধুর

ভাবের ছরুহতম সাধনায় সুদর্শনাকে বহু হৃৎখদহন ভ্রান্তি অপরাধ পার হয়ে যেতে হচ্ছে— নাটকের শেষ দিকে সেই প্রেমের মাধুরী যখন শুচি শুদ্ধ হয়ে উঠেছে, পূর্ণতা পেতে চলেছে, তখন দাসীভাবও তার মধ্যে সহজ স্বতঃসিদ্ধ হয়েছে। বৈষ্ণবেরা বলেন, মধুরভাবেরই অঙ্গীভূত হয়ে থাকে শাস্ত দাস্ত সখ্য এবং বাৎসল্য।

১৫। পৃ ১১ রাজা (প্রথম পাঠ) পৃ ১১২। তুলনীয় : মরণ রে, তুঁহঁ মম শ্রামসমান ইত্যাদি।

১৬। পৃ ১২ উদ্ভূতির স্থানে স্থানে বিশেষভাবে মনোযোগ আকর্ষণের অনুরোধে বিশেষ-রকম হরপের ব্যবহার করেছি আমরা। আমাদের আরোপিত এরূপ হরপের বৈশিষ্ট্য আরো বহু স্থলে দেখা যাবে; উদ্দেশ্য একই।

১৭। পৃ ১৪ এমন-কি ফাল্গুনীতেও ত্রিশটির বেশি গান নেই। এ ক্ষেত্রে গানের সংখ্যা, উনচল্লিশ হলেও তন্মধ্যে দশটি গান রাজার উভয় পাঠে এবং অতিরিক্ত একটি প্রথম পাঠে পাওয়া যায়, এগারোটি গীতিমালা গীতালি থেকে সংকলন আর সম্ভবতঃ সতেরোটি গান নূতন রচনা।

রাজা-অরূপরতনের পূর্বাঙ্গ চারটি পাঠের কোন্টিতে কোন্ কোন্ গান আছে তার বিস্তারিত তালিকা দ্রষ্টব্য রবীন্দ্রবীক্ষার তৃতীয় সংখ্যায়, শ্রাবণ ১৯৮৪, পৃ ৪৬-৪৮।

১৮। পৃ ১৪ রাজার প্রথম পাঠে রানী সুদর্শনার কাছে রাজারই এই প্রেমের আবেদন আর সেইভাবেই সার্থকতর।

১৯। পৃ ১৪ শ্রীশাস্তিদেব ঘোষ। রবীন্দ্রসংগীত (১৩৬৯), পৃ ২৩২।

২০। পৃ ১৪ তদেব, পৃ ২৩০। বিশেষ হরপ-ব্যবহার আমাদের।

২১। পৃ ১৪ তৃতীয়-খণ্ড রবীন্দ্রজীবনী (১৩৬৮), পৃ ১৯২। বিশেষ হরপ আমাদের।

২২। পৃ ১৪ রবীন্দ্রসংগীত (১৩৬৯), পৃ ২৩৭।

২৩। পৃ ১৬ প্রথম পাঠে ছাব্বিশটি গান ছিল। সর্বশেষ পাঠে পঁচিশটি, তার মধ্যে একটি প্রস্তাবনায় ও একটি উপসংহারে— নাটকের ভিতরেই গান তেইশটি। শাপমোচনের বিভিন্ন অভিনয়ে নানা কাব্য থেকে নানা গান আহৃত, যখন যেগুলি প্রযোজনার পক্ষে সুবিধাজনক মনে হয়েছে। অরূপরতনের প্রথম প্রকাশ বা অভিনয়-কালে অমূরূপ প্রক্রিয়াই দেখা যায় না কি? রাজা অরূপরতনের অপর তিনটি পাঠ সম্পর্কে এরূপ অমুযোগের সম্ভাবনা নেই, হয়তো কিছুই ‘অতিশয়’ মনে হয় না, সমস্তই যথাযথ এবং সুন্দর— গানগুলি নাটকের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

২৪। পৃ ২১ এই অমুচ্ছেদেও বিশেষ হরপ-ব্যবহার আমাদের।

২৫। পৃ ২১ নূতন অরূপরতন কলিকাতার নিউ এম্পায়ার রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হয় ১৩৪২ সনের ২৫-২৬ অগ্রহায়ণ তারিখে (১১-১২ ডিসেম্বর ১৯৩৫); কবি ঠাকুরদাদার বেশে অবতীর্ণ হয়েছিলেন। জীশাস্তিদেব ঘোষ বলেন (বরীন্দ্র-সংগীত। পৃ ২৩১)— ‘তঁার বয়স ৭৪ বৎসর। ...কণ্ঠে আগের মত আর শক্তি না থাকায় ঠাকুরদাদার কতকগুলি গান তিনি আমাকে গাইতে নির্দেশ দেন। ... চেলা সেজে সব সময় তঁার পিছনে রঙ্গমঞ্চে ঘুরব ... তঁার সঙ্গে গান গাইব। এই ভাবেই কয়েকটি গান আমি গেয়েছিলাম।’ নাটকের ভিতরেও ঐ ইঙ্গিত আছে— ‘ওরে, তোরা ধর্ম-না ভাই, গান।’ জীমতী অমিতা ঠাকুর ও দৌহিত্রী নন্দিনী যথাক্রমে সুদর্শনা ও সুরঙ্গমা সেজেছিলেন (রবীন্দ্রসংগীত। পৃ ২৩১)। পূর্বের অরূপরতনে সুরঙ্গমার গান ছিল না একটির বেশি, বর্তমানে অন্তরূপ— গানে গানে তার বিরাম বিচ্ছেদ কুঠা বা ক্লাস্তি ছিল না। শুধু গানের দিক দিয়েই নয়, সুরঙ্গমার স্বচ্ছন্দ সভা আরো নানা দিকে নানা

ভাবেই ক্ষুটতর। তার বিস্তারিত বিবরণ না'ই দেওয়া গেল, এটুকু স্পষ্ট যে কুমারী সুদর্শনার বিশেষ নির্ভরস্থল সুরঙ্গমা— দিশারী নয় তাই বা বলি কেমন ক'রে? ভণ্ড রাজার ছলনা ধরা পড়তেই সুদর্শনা আগুনে ঝাঁপ দিতে গেলেন আবার ভয়ও পেলেন, তখন সুরঙ্গমাই এসে বলল— 'ঐ আগুনের ভিতর দিয়েই চলো।'

'সৈকি কথা!'

'রাজাই আছেন ঐ আগুনের মধ্যে। ...আমি তোমাকে সঙ্গে নিয়ে যাচ্ছি, আগুনের ভিতরকার রাস্তা জানি।'

অতঃপর উভয়ের প্রস্থান, 'আগুনে হল আগুনময়' এই গানটি, উভয়ের পুনঃ প্রবেশ। তখন সুরঙ্গমাই আশ্বাস দিচ্ছে সুদর্শনাকে 'ভয় নেই তোমার ভয় নেই', আবার সুরঙ্গমাই প্রশ্ন করছে— 'কেমন দেখলে?'

'ভয়ানক, সে ভয়ানক। সে আমার স্মরণ করতেও ভয় হয়। কালো, কালো! আমার মনে হল ধূমকেতু যে আকাশে উঠেছে সেই আকাশের মতো কালো, কুলশূণ্য সমুদ্রের মতো কালো!'

সুদর্শনার প্রস্থানের পর সুরঙ্গমা বলে— 'যে কালো দেখে আজ তোমার বুক কেঁপে গেছে সেই কালোতেই একদিন তোমার হৃদয় স্নিগ্ধ হয়ে যাবে। নইলে ভালোবাসা কিসের?'

'আমি রূপে তোমায় ভালোব না' ইত্যাদি। (বৈষ্ণবের প্রাণবল্লভ ভগবান্ও কালো, তবে 'ভয়ানাং ভয়ং' কখনো নয়—আচারী সংস্কারবদ্ধ বৈষ্ণব কুরুক্ষেত্রের ত্রীকৃষ্ণকে তাঁর বিশ্বরূপ-সহ বর্জন করেন।) বলা বাহুল্য নয়— রাজার প্রথম পাঠে এটুকু এবং আরো অনেকটা নাটকের মাঝখানেই অন্ধকার কক্ষের ঘটনা, পাত্রপাত্রী কেবল

অদৃশ্য রাজা ও সুদর্শনা। বর্তমানে সমস্ত ব্যাপারটি আশ্চর্য-ভাবে সংহত আর রাজার কথাগুলিও সুরঙ্গমার উক্তিভেদেই আমাদের ঐতিহ্যগোচর। সুরঙ্গমার ব্যক্তিও স্মৃতিতর, 'নটীর পূজা'র স্রীমতীর সাজাত্যও স্পষ্ট—এ-সবই অসম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপির তথা বর্জিত প্রেস-কপির অমুসৃতি তাতে কোনো সন্দেহ নেই।

২৬। পৃ ২৩ রাজা অরুণপরতনের অশ্রোণ্ড তুলনায় কোন্টিতে আমাদের পক্ষপাত, সেটি হৃদয়বোধের দিক থেকে বলা কঠিন হলেও বিচার-বিতর্কের পথে অগ্রসর হয়ে না ব'লে উপায় আছে কি ?

২৭। পৃ ২৩ এ স্থলে 'করুণা'র উল্লেখ প্রাসঙ্গিক ও সংগত ছিল। অথচ অধিকাংশের বিচার-বিবেচনায় 'কাঁচা লেখা' সাব্যস্ত হওয়ায় রবীন্দ্রশতবর্ষপূর্তির পূর্বে যার প্রচারই হল না গ্রন্থাকারে, কবি কেনই বা তার উল্লেখ করতে যাবেন ? এ সময়ে রবীন্দ্রনাথের চেতন বা অবচেতন মনের কোন্খানে ছিল কবির প্রথমসৃষ্ট নারী-চরিত্রটি তা আমরা অনুমান করতেও পারি নে।

২৮। পৃ ২৪ কল্লিনী বা মঞ্জলাকে হীরার (বিষবৃক্ষ) কনিষ্ঠা ভগিনী বলা চলে।

২৯। পৃ ২৪ তৃতীয় খণ্ড গীতবিতান (১৩৮১) পৃ ৯৭০, পাদটীকা ৭ দ্রষ্টব্য।

৩০। পৃ ২৫ রবীন্দ্রস্মৃতি (১৩৬৯), পৃ ৩৪। লক্ষ্য করবার বিষয় : শ্রাশনাল, মিনার্ভা, এমারেন্ড, স্টার (?), এতগুলি সাধারণ রঙ্গমঞ্চে বিভিন্ন সময়ে 'রাজা বসন্ত রায়' নাটক অভিনীত। বর্ধমান শহরে পেশাদারি দল-কর্তৃক এর অভিনয় ২ জুন ১৮৯৯ তারিখে (২০ জ্যৈষ্ঠ ১৩০৬) ভিক্টোরিয়া থিয়েটারে, রমাই ভাঁড় / অর্ধেন্দুশেখর মুস্তাফী

—এ খবর পাই আমরা বর্ধমানের বিজয়তোরণ পত্রে,
১৩৮১ শারদীয় সংখ্যা, পৃ ১৫-১১।

৩১। পৃ ২৫ রাজা বসন্তরায় বিচিত্র উপাদানে গঠিত (ইতিহাস-আশ্রিত
কতটা জানা নেই) —রবীন্দ্রনাথের আপন সত্তা ও আদর্শ-
ভাবনা, সেই সঙ্গে রায়পুরের শ্রীকণ্ঠ সিংহের চমৎকারজনক
বাক্তিসত্তা মিলিত মিশ্রিত হয়ে যেন এই আকার পেয়েছে।
আবার, পদকর্তা বসন্তরায় পৃথক বাক্তি হলেও (পৃথক
কিনা আমাদের জানা নেই) তিনিও কি এই কবিকল্পনার
অঙ্গীভূত হয়ে নেই ? (১২৮৯ শ্রাবণের ভারতীতে ‘বসন্ত-
রায়’ প্রবন্ধে উক্ত পদকর্তা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ প্রচুর প্রশংসা
করেন।) ফলতঃ এই চরিত্রটি রবীন্দ্রনাথের নূতন সৃষ্টি,
ঠাকুরদা দাদাঠাকুর ধনঞ্জয় প্রভৃতির অগ্রজ। বঙ্কিমের
অভিরাম (দুর্গেশনন্দিনী), রমানন্দ (চন্দ্রশেখর) বা
সত্যানন্দ (আনন্দমঠ) আরেক জাতের মানুষ।

৩২। পৃ ২৬ এককালে এই নাটকে ‘মুখের হাসি চাপলে কী হয়’ গানটি
রবীন্দ্রনাথের কলে বিশ্বাস থাকায়, নাটকে তাঁর আংশিক
সহযোগিতা কল্পনা করা যেত। কিন্তু ঐ গান যে রবীন্দ্র-
নাথের নয় এ কথা এখন নিশ্চিতভাবে জানা যাবে তৃতীয়
খণ্ড গীতবিতানে (১৩৭৩-পরবর্তী) বর্জিত গানের তালিকা
দেখলে। রবীন্দ্রনাথের নয়, তবু তাঁরই ভাব-ভাষার
অনুসৃতি, তার প্রমাণ বউঠাকুরানীর হাটের অষ্টম পরিচ্ছেদে
বিভাকে লক্ষ্য করে বসন্তরায়ের উক্তি :

হাসিরে পায়ে ধরে / রাখিবি কেমন ক’রে,

হাসির যে প্রাণের সাধ / ঐ অধরে খেলা করে।

‘রাজা বসন্ত রায়’ নাটকের ‘মুখের হাসি চাপলে কী হয়’
গানটি ত্যাগ ক’রে প্রায়শ্চিত্ত নাটকে রবীন্দ্রনাথ নতুন
যোগ করেন : ‘হাসিরে কি লুকাবি লাজে’ ইত্যাদি।

ତେଣୁ ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର/ମାତ୍ର ମାତ୍ର ତେଣୁ ତେଣୁ
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ତେଣୁ ?
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର/ମାତ୍ର ମାତ୍ର
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ତେଣୁ ?
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ତେଣୁ !

ମାତ୍ର

ତେଣୁ ତେଣୁ ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ?
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ତେଣୁ ତେଣୁ ?
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର -
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର -
 ତେଣୁ ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ?
 (ମାତ୍ର) ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର
 ମାତ୍ର ତେଣୁ ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର
 ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ।
 ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ମାତ୍ର ।

৩৩। পৃ ২৭ প্রায়শ্চিত্ত নাটকের প্রথম প্রচার-কালে রবীন্দ্রনাথ উক্ত গ্রন্থে যে 'বিজ্ঞাপন' দেন তার তারিখ : ৩১শে বৈশাখ / সন ১৩১৬ সাল। / শান্তিনিকেতনের রবীন্দ্রসদনে ৩৫৮-সংখ্যক রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপিতে (মূলতঃ মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়-সংগ্রহ-ভুক্ত গান-রচনার একটি খসড়া-খাতা বা 'গানের খাতা') ২৭ অগ্রহায়ণ ১৩১৪ তারিখের 'অন্তর মম বিকশিত কর' গানের পিঠোপিঠি প্রায়শ্চিত্ত নাটকের অধিকাংশ নূতন গান (তারিখ-যুক্ত বা বে-তারিখ) অবিলম্বে এই ভাবে পাওয়া যায় (মধ্যে '৪' ও '৫' সংখ্যা প্রায়শ্চিত্ত-বহির্ভূত)—

১। ও যে মানে না মানা

২। নয়ন মেলে দেখি আমায়

৩। ওকে ধরিলে ত ধরা দেবে না

৪। তিমিরছায়ার খোলো ফাস্তন ১৩১৫

৫। হৃদয়ে তোমার দয়া যেন পাই

৯ই চৈত্র ১৩১৫। বোলপুর

৬। বাঁচান বাঁচি মারেন মরি—

বল ভাই ধস্ত হরি ১১ই চৈত্র ১৩১৫

৭। আমাকে যে বাঁধবে ধরে

৮। কে বলেছে তোমায় বঁধু

৯। রইল বলে রাখলে কারে ১৩ চৈ

১০। আমারে পাড়ায় ২

১১। ওরে আগুন আমার ভাই ১৪ চৈত্র

১২। গ্রামছাড়া ঐ রাঙামাটির পথ

১৩। ওরে শিকল তোমায় কোলে করে

১৪। সকল ভয়ের ভয় যে তারে

১৫। আরো আরো প্রভু ১৯শে চৈত্র

১৬। [ওর] মানের বাঁধ কি টুটবে না

১৭। আমরা বসব তোমার সনে

১৮। জগৎ জুড়ে উদার সুরে বোলপুর। আষাঢ় ১৩১৬
বলা বাহুল্য, শেষ গানটিও প্রায়শ্চিত্তের নয়। /গানের এই
খসড়া-খাতায় গানগুলির পারস্পর্য থেকেই গান লেখারও
পারস্পর্য স্থির করা যায়। বহু গানে রচনার তারিখ,
কদাচিৎ রচনা-স্থানও, দেওয়া আছে। (প্রায়শ্চিত্ত-রচনার
স্থান কি শাস্তিনিকেতন আশ্রম নয় ?) ফলে জানা যায়
সব গানের রচনা ২৭ অগ্রহায়ণ ১৩১৪ তারিখের পরে,
১২।৩ সংখ্যা ১৩১৫ ফাল্গুনে বা তার আগে আর ৫ সংখ্যা
থেকে বাকি সবই ১৩১৫ চৈত্রে— তবে ১৬ এবং ১৭
সংখ্যার গান ১৩১৬ বৈশাখে লেখা হতেও পারে কিন্তু তার
সম্ভাবনা অল্প।

৩৪। পৃ ২৭ অভিনবত্বের কার্যকারণ বা প্রকৃতি বুঝতে হলে রচনা-
কালের পটভূমিটি পর্যবেক্ষণ করা বিশেষ প্রয়োজন। এ-
জন্ত সাধারণভাবে আমরা শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের
রবীন্দ্রজীবনী-২ (১৩৬৮), শ্রীবীরীন্দ্রকুমার ঘোষের অগ্নি-
যুগ (১৯৪৮ ?) এবং শ্রীটেণ্ডল করের Mahatma গ্রন্থের
প্রথম খণ্ড (১৯৬০), এগুলির উপর নির্ভর করে তথ্য
সংগ্রহ করেছি। উপস্থিত প্রসঙ্গের বিচার বিবেচনায়
আমাদের কাজে লেগেছে এরূপ অন্ত্যস্ত পুস্তক পত্র
পত্রিকার উল্লেখ যথাস্থানে।—

রাজনৈতিক উদ্দেশ্যে ‘কলিকাতার জনৈক ম্যাজিস্ট্রেট’
কিংসফোর্ড সাহেবকে হত্যার চেষ্টা হয় ১৩১৫ বৈশাখে।
ভ্রমক্রমে ‘ব্যারিস্টার কেনেডির স্ত্রী ও কন্যা বোমার
আঘাতে নিহত’ হন। ‘হত্যাকারী দুইজন যুবক—কুদিরাম
বসু ও প্রফুল্লচন্দ্র চাকী।’ (ইতিপূর্বে ১৮৯৭ জুন পুনায়

মহারানী ভিক্টোরিয়ার হীরক জয়ন্তী-পালনের দিনে 'প্লেগ-কমিশনার Mr. W. C. Rand এবং তাঁহার সহকারী Lt Ayerst'কে হত্যা করেন 'দামোদর চাপেকার ও বালকৃষ্ণ চাপেকার নামে দুই চিৎপাবন ভ্রাতা'।) কিংস্ফোর্ড-হত্যার ব্যর্থ প্রয়াসের অল্পকাল পরে কলিকাতার মানিকতলায় বোমার কারখানা ও বিপ্লবের ষড়্‌যন্ত্র ধরা পড়ে।

এই হল এক দিকে রক্তাক্ত বিপ্লবের পূর্বসংকেতও প্রস্তুতিতে নানা মর্যাস্তিক ঘটনা। অল্প দিকে দক্ষিণ-আফ্রিকায় সত্যাগ্রহ আন্দোলনের ক্রান্তিকাল আসে এই সময়েই ; সে সম্পর্কে নিম্নলিখিত তথ্যগুলি আমাদের জানা দরকার—

১) ঘটনাচক্রে খ্রীস্টীয় ১৮৯৬ সনেই দক্ষিণ আফ্রিকায় ভারতীয়দের প্রতি অশ্রায় অত্যাচার ও অপমানের প্রতি-বিধানে নবীন ব্যারিস্টার মোহনদাস করমচাঁদ গান্ধী বঙ্গপরিকর হয়ে ওঠেন। ভারতবর্ষে এসে বোম্বাই মাদ্রাজ কলিকাতায় বহু প্রভাবশালী নেতাদের সঙ্গে দেখা করে এ সম্পর্কে কথাবার্তা বলেন, সংবাদপত্রে প্রচার করেন, সভাতেও বক্তৃতা দেন— টিলক গোখলে ভাণ্ডারকর প্রভৃতির সমর্থন ও সহায়ত্বে লাভ করেন। অল্পকালের মধ্যে দেশে বিদেশে এই আন্দোলনের প্রতি সমাজসচেতন অনেকেরই মনোযোগ আকৃষ্ট হয়। কেবল রাজনীতি-ক্ষেত্রের নেতৃবৃন্দ নয়, অল্প দেশপ্রেমিক মানবপ্রেমিক মহাজন মনীষীরাও কতটা অবহিত হয়েছিলেন তার বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ আভাস পাই স্বামী বিবেকানন্দের এক চিঠিতে (জয়পুর থেকে ২৭ ডিসেম্বর ১৮৯৭ তারিখে গুরুভ্রাতা স্বামী শিবানন্দকে লেখা) —

Mr. Setlur of Girgaon, Bombay ...writes to me to send somebody to Africa to look after the religious needs of the Indian emigrants.... The work will not be very congenial at present, I am afraid, but it is really the work for a perfect man. You know the emigrants are not liked at all by the white people there. To look after the Indians, and at the same time maintain coolheadedness so as not to create more strife —is the work there. No immediate result can be expected, but in the long run it will prove a more beneficial work for India than any yet attempted. I wish you to try your luck in this.... And godspeed to you !

—*Complete Works of S. V.* (1963),
Vol. VIII, pp 440-41

২) কলিকাতায় ১৯০১ ডিসেম্বরে ভারতীয় কংগ্রেসের সপ্তদশ অধিবেশনে দক্ষিণ আফ্রিকার আন্দোলনের বিষয়টি উত্থাপিত হয়। ১৯০৪, ১৯০৫, ১৯০৬ সনে কংগ্রেসের বোম্বাই, বারাণসী ও কলিকাতার অধিবেশনে উক্ত অত্যাচার বিচারের বিরুদ্ধে বিশেষ প্রতিবাদ উচ্চারিত হয়।

৩) ১৮৯৬ খ্রিস্টাব্দ থেকে ভারতীয় সংবাদপত্রসমূহে দক্ষিণ আফ্রিকার এই আন্দোলন সম্পর্কে ক্রমাগত বহু সংবাদ, পত্র ও প্রবন্ধ প্রকাশিত হতে থাকে। ভারতের রাজধানী কলিকাতায় *The Englishman*, *The Statesman*, *The Amrita Bazar Patrika*, *The Bengalee* এ বিষয়ে বিশেষ উত্তেজিত হন। তদুপরি শেষোক্ত পত্রিকা থেকে একটি এবং *The Modern Review* থেকে অন্য একটি উদ্ধৃতি দিলেই জনমানসে তৎকালীন প্রতিক্রিয়া

মুদ্রিত হয়ে উঠবে। মডার্ন রিভিউর উল্লিখিত সংখ্যায়
গান্ধীজির ছবিও ছাপা হয়।

The Bengalee, January 1, 1908

Passive Resistance in the Transvaal.

The following telegram will be read with interest in this country :—

Gandhi, the Indian leader in the Transvaal, besides five other Indians and three Chinese residents, have been sentenced at Johannesburg to quit within forty-eight hours for refusing to register their names. There are about 70,000 Indians at present in the Transvaal and they have declined to conform to the Act. Gandhi says he awaits arrest.

So the Government of the Transvaal must now be face to face with a serious situation. 70,000 Indians declining to conform to the Registration Act is a spectacle which is as humiliating to the authorities as it redounds to the glory of the Indians themselves.

The Modern Review, February 1908, p. 192

Mr. M. K. Gandhi

and Other Passive Resisters.

Mr. M. K. Gandhi, the well-known Indian leader of the Transvaal, with many others of his way of thinking, have been sent to jail for not registering themselves according to the notorious anti-Asiatic regulations of that colony. All honours to

these sturdy patriots. May we be able to follow their example in thousands when the occasion comes !

৪) ফলতঃ ট্রান্সভালে ১৯০৮ থেকেই সত্যগ্রহীরা দলে দলে অত্যাচারী রাষ্ট্রশক্তির বিরুদ্ধে দাঁড়িয়ে, সাহস শৃঙ্খলা ও বীর্যের সঙ্গে, প্রভূত দুঃখ ক্লেশ ও কারাবাস বরণ করতে থাকেন আর গান্ধীজিকেও কয়েদ করা হয়। ১৫ অক্টোবর তারিখে দ্বিতীয়বার তাঁর সশ্রম কারাদণ্ডের পরে ১৬ তারিখেই লগুনে যে প্রতিবাদসভা অনুষ্ঠিত হয় তাতে লাল লালপত রায়, সভারকর, খাপার্দে, বিপিনচন্দ্র পাল ও আনন্দকুমারস্বামী যোগ দেন।

৫) ১৯০৮ খ্রিস্টাব্দে ঋষিকল্প টেলস্টয় *A Letter to a Hindu* পত্র-প্রবন্ধে এই অভিমত ব্যক্ত করেন : পশু-শক্তির দ্বারা পশুশক্তিকে ঠেকাতে পারে নি ব'লে ভারত পরাধীন ; শতশতাব্দে মহত্তর আত্মিক বলের দ্বারাই অত্যাচার-অবিচার-পরায়ণ যুথবদ্ধ শাসকের বাজবল অস্ত্রবল ও কূট রাজনীতির পরাজয় সুনিশ্চিত। এই বহুপ্রচারিত প্রবন্ধের নিহিতার্থ গান্ধীজি স্পষ্টই অনুধাবন করেন এবং ১ অক্টোবর ১৯০৯ তারিখে যখন টেলস্টয়কে প্রথম চিঠি লেখেন, প্রবন্ধটি ভারতীয় ভাষায় অনুবাদ করার অনুমতিও প্রার্থনা করেন। দক্ষিণ আফ্রিকায় অহিংস প্রতিরোধের বিবরণ জেনে টেলস্টয় অত্যন্ত খুশী হন এবং ৭ সেপ্টেম্বর ১৯১০ তারিখে লেখেন : Therefore, your activity in Transvaal ... is the most essential work, the most important of all the work now being done in the world, wherein not only the nations of the Christian, but all the world, will unavoidably take part.

উল্লিখিত বিবরণ থেকে এটুকু স্পষ্ট হয় যে, দক্ষিণ-আফ্রিকায় যে সত্যাগ্রহ-আন্দোলনের ১৯০৬ খৃষ্টাব্দেই সূচনা (১৯০৮ জাহুয়ারিতে সহকর্মীগণ-সহ গান্ধীজির এবং আরো বহুশত সত্যাগ্রহীর কারাবরণ) তার গুরুত্ব ও বিশেষত্ব ঐ সময়েই বা অব্যবহিত পরে দেশবিদেশের মনীষী ও মানবপ্রেমিকদের দৃষ্টি এড়ায় নি; তার গভীর গম্ভীর ও সুদূরপ্রসারী তাৎপর্যও কেউ কেউ বুঝেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ বহু পূর্বে ‘প্রসঙ্গকথা’য় (ভারতী। আবেণ ১৩০৫) বলেন ‘ইংরেজের এই পরবিদ্বেষ, বিশেষত প্রাচ্যবিদ্বেষ, নেটাল অস্ট্রেলিয়া প্রভৃতি উপনিবেশে কিরূপ নখদন্ত বিকাশ করিয়া উঠিয়াছে তাহা কাহারও অবিদিত নাই’ আর প্রায়শ্চিত্তের প্রায়-সমকালীন এক প্রবন্ধে (‘সমস্তা’, প্রবাসী। আষাঢ় ১৩১৫) পুনশ্চ লিখলেন: ‘যুরোপের যে-কোনো জাতি হোক-না কেন, সকলেরই কাছে ইংরেজের উপনিবেশ প্রবেশদ্বার উদ্ঘাটিত রাখিয়াছে আর এশিয়াবাসী মাত্রই যাহাতে কাছে ঘেঁষিতে না পারে সেজন্য তাহার সতর্কতা সাপের মতো ফাঁস করিয়া ফণা মেলিয়া উঠিতেছে।’

ফলতঃ বিংশ শতাব্দির সূচনায় ‘নৈবেদ্য’^১ রচনা-কালেই ইংরেজের উপনিবেশিক নীতি যেমন কবির চিন্তকে বিচলিত ও চিন্তাকে উদ্দীপিত করেছিল, এ সময়ে তেমনি তাঁর নানা প্রবন্ধ —পথ ও পথের, সমস্তা, সত্বপায়, দেশহিত —মোটের উপর একই সুরে বাঁধা আর একই বক্তব্য-খ্যাপনে বাংলা ১৩১৫ সনের জ্যৈষ্ঠ আষাঢ় আবেণ

১ তদ্ব্যয্যে ৬৩-৬৮ অঙ্কে চিত্রিত কবিতা-কয়টি দ্রষ্টব্য। ‘৬৫’ ও ‘৬৭’ বাদে অল্প কয়টি রবীন্দ্রনাথ-সম্পাদিত নবপর্ষায় বঙ্গদর্শনের প্রথম সংখ্যায় (বৈশাখ ১৩০৮) মুদ্রিত।

ও আশ্বিনের সাময়িক পত্রে প্রকাশিত। শেখোক্ত প্রবন্ধের সূচনাতে রবীন্দ্রনাথ বলেন : ‘এ কথা নিশ্চিত মনে রাখিতে হইবে যে, আমাদের দেশের কোনো উদ্‌যোগ যদি দেশের সর্বসাধারণকে আশ্রয় করিতে চায় তবে তাহা ধর্মকে [নিত্যাধর্মকে] অবলম্বন না করিলে কোনোমতেই কৃতকার্য হইবে না। কোনো দেশব্যাপী সুবিধা, কোনো রাষ্ট্রীয় স্বার্থসাধনের প্রলোভন কোনোদিন আমাদের দেশের সাধারণ লোকের মনে শক্তি সঞ্চার করে নাই। অতএব আমাদের দেশের বর্তমান উদ্দীপনা যদি ধর্মের উদ্দীপনাই হইয়া দাঁড়ায়, দেশের ধর্মবুদ্ধিকে একটা নূতন চৈতন্যে উদ্‌বোধিত করিয়া তোলে, তবে তাহা সত্য হইবে, স্থায়ী হইবে, দেশের সর্বত্র ব্যাপ্ত হইবে সন্দেহ নাই।’^২

অতএব, রবীন্দ্রনাথ নানা লেখায় দীর্ঘকাল ধ’রে যে মতামত ব্যক্ত করেছেন, প্রায়শ্চিত্ত নাটকে ধনঞ্জয় চরিত্রে তাই সাকার করে তুলেছেন এই সময়ে আর সমুদ্রপারে গান্ধীজির অভিনব সত্যাগ্রহ-আন্দোলনে তা বহু জীবনে জীবন্ত এবং বহু ঘটনায় বাস্তব ও প্রত্যক্ষ হয়ে উঠেছে — এই যোগপদ্ম যতই চমৎকারজনক মনে হোক, অহেতু বা আকস্মিক নয়।

ধনঞ্জয় গান্ধীচরিত্রের মুকুরিত প্রতিচ্ছবি না হলেও, রূপান্তর বলা চলে। স্বরূপের পার্থক্য ঘটে নি; উভয়ের জীবনদর্শন মূলতঃ একই। এই আন্তরিক ঐক্যের বিশেষ কারণ এটিও, কবির ধ্যান-ধারণায় স্বভাবে অসত্য ও অন্তায় সম্পর্কে অসহিষ্ণুতা, পৌরুষ, বীৰ্য, এই গুণগুলি

২ দ্রষ্টব্য দশমখণ্ড রবীন্দ্ররচনাবলী (বিশ্বভারতী)। এ দুটি অনুচ্ছেদের বিশেষ তথ্য ও উদ্‌ঘৃতি উক্ত গ্রন্থ থেকেই গৃহীত।

যতই থাক, সবার উদ্দেশ্য ছিল প্রেম মৈত্রী ও করুণার স্থান—হিংসা ঘেষ বৈরতাব ও উগ্র জাত্যভিমান ছিল অধর্ম বা পরধর্ম। অর্থাৎ, এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথে ও গান্ধীতে ছিল স্বভাবের মূলগত সাদৃশ্য। তবে, একজন কবি ও মনীষী, আর-একজন ছিলেন কর্মযোগী ও তপস্বী। নিজ নিজ পথে এগিয়ে চলেছিলেন একই লক্ষ্যে।

ফলতঃ সামাজিক ও স্বাদেশিক কল্যাণসাধনার একই প্রেরণা অন্তরে নিয়ে কিছু আগে আর পরে এই দুই মহাপুরুষ ভারতের পূর্ব আর পশ্চিম প্রান্তে জন্ম নিয়েছিলেন সে বিষয়ে আজ কোনো সন্দেহের অবকাশ নেই। পারস্পরিক সাক্ষাৎ পরিচয়ে কিছু বিলম্ব হলেও, সম্ভবতঃ কবি যে কর্মযোগীকে চিনে নিয়েছিলেন অনেক আগে তার সাক্ষাৎ প্রমাণ পরিকীর্ণ আছে নানা পুস্তকে পত্রিকায় ও নানা জনের উক্তিতে। এ কথাও সত্য লোকোত্তর মনীষার ও মহত্বের দ্বারা অধিকারী, উৎকৃষ্ট পর্বত-চূড়ার মতোই অনেক উদ্দেশ্য মাথা তুলে অনেক দূর পর্যন্ত তাঁরা দেখে থাকেন—দেশ কাল ঘটনা সম্পর্কে তাঁদের থাকে এক-প্রকার global view বা বিশ্ববীক্ষা। সে বিচারেও বিবেকানন্দ বা রবীন্দ্রনাথের পক্ষে দক্ষিণ-আফ্রিকার তৎকালীন কর্মকাণ্ড সম্পর্কে (সত্যগ্রহের যখন থেকে সূচনা) বিশেষভাবে অবহিত থাকার যথেষ্ট কারণ ছিল। রবীন্দ্রনাথ ব্যক্তিগতভাবে কতটা জানতেন গান্ধীকে তা না জানলেও, তাঁর ঘনিষ্ঠ আত্মীয়সমাজে গান্ধী-চরিত্রের বীরত্ব ত্যাগ ও মহত্ব উত্তরোত্তর কিভাবে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছিল তার সাক্ষ্য দেয় ১৩০৭ বা ১৩০৯ সনের ভারতী পত্রিকা। ‘জীবনের স্বরাপাতা’ গ্রন্থে কবির ভাগিনেয়ী সরলাদেবী চৌধুরানী বলেন (পৃ ১৬৭) : ‘আর একজন

‘বিদেশী’ও সেই সময় ভারতীর লেখক-তালিকায় ধরা পড়লেন — নাম তাঁর মোহনদাস করমচাঁদ গান্ধী। ... সেবার দক্ষিণ আফ্রিকা থেকে কলিকাতা কংগ্রেসে এসেছেন। আমাদের বাড়িতে একদিন একটি সায়াফু পাটিতে অশ্বদের সঙ্গে এলেন।’ ইত্যাদি। গান্ধীজির ইংরেজি লেখা সংগ্রহ করে বাংলায় যা ছাপানো হয় ১৩০৯ বৈশাখের ভারতীতে (পৃ ৩৭-৪২) সে হল : দক্ষিণাফ্রিকায় ভারতোপনিবেশ। প্রবন্ধশেষে পাদটীকায় বলেন অনুবাদিকা তথা সম্পাদিকা সরলাদেবী : ‘যে গুজরাটী বীর-পুরুষ তাঁহার বঙ্গবাসী ভ্রাতাদের তাঁহার বীরত্বের পদাঙ্কানুসরণ করিতে আহ্বান করিতেছেন, দক্ষিণাফ্রিকায় তাঁহার কীর্ত্তি কতদূর অসাধারণ, ভারতীর পাঠকেরা সম্বাদপত্রের স্তম্ভে তাহার বিবরণ যথাকালে পাঠ করিয়াছেন আশা করা যায়। ১৩০৭ সালের ভাদ্র মাসের ‘ভারতী’তে “বুয়র ও ভারতবাসী” নামক প্রস্তাবে [পৃ ৪৩০-৪৬]^৩ ইহার সবিশেষ উল্লেখ ছিল।’ বলা আবশ্যক ১৩০৯ বৈশাখের ভারতীতেই ছাপা হয় (পৃ ৭৩) একটি চতুর্দশপদী কবিতা : মোহনচাঁদ করমচাঁদ গান্ধী। / যখন আমরা সবে জগৎ সমক্ষে ইত্যাদি। শ্রীদক্ষিণপ্রসাদ বসু -লিখিত এ কবিতার পাদটীকাটি বিশেষভাবেই সংকলনযোগ্য : গত ১৯শে জানুয়ারি [১৯০২ / ৬ মার্চ ১৩০৮] রবিবার অপরাহ্নে এলবার্ট হলে যখন মাননীয় শ্রীযুক্ত গোখলে মহোদয় এই মহা আ র অলৌকিক জীবনের এক একটা ঘটনা ওজস্বিনী ভাষায় বিবৃত করিতেছিলেন, তখন সমবেত

- ৩ ভারতী পত্রে এরই অব্যবহিত পরের রচনা রবীন্দ্রনাথের : চিরকুমার সভা। ধারাবাহিকভাবে মাসে মাসে ছাপা হচ্ছিল তখন ঐ পত্রিকায়।

শ্রোতৃমণ্ডলীর মধ্যে যে এক অপূর্ব বিশ্বয়, সঙ্কম ও শ্রীতির প্রবাহ ছুটিয়াছিল তাহা শুধু অমুভবেরই যোগ্য। সেদিন সভাতে অনেক গণ্যমান্য লোক উপস্থিত ছিলেন [রবীন্দ্রনাথ ছিলেন না ?], এবং অনেকেই অনেক কথা বলিয়াছিলেন। তন্মধ্যে মাননীয় শ্রীযুক্ত জ্ঞানকীনাথ ঘোষাল মহাশয় শ্রীতিগদগদস্বরে শ্রীযুক্ত গান্ধীর আত্মবিলোপের সাময়িক একটা উদাহরণ বিবৃত করিয়া বিশ্বয় ও সঙ্কম আরও বর্ধিত করিয়াছিলেন। — লেখক।/

১৯০১ ডিসেম্বরে কলিকাতা রাজধানীতে কংগ্রেস-অধিবেশনের সময়ে দক্ষিণ-আফ্রিকা থেকে গান্ধী আসেন প্রচারার্থে সে কথা তাঁর জীবনকথার পাঠক জানেন। নেতৃস্থানীয় বহুজনের সঙ্গে সাক্ষাৎকার হয়; তন্মধ্যে প্রফুল্লচন্দ্র রায়, ভগিনী নিবেদিতা, গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, এঁদের কথা বিশেষভাবে জানা যায়। যেমন বেলুড়-মঠে স্বামীজির সঙ্গে তেমনি জোড়া-সাঁকোয় মহর্ষির সঙ্গে দেখা করতে এসেও দেখা হয় নি গান্ধীর, ওঁদের অসুস্থতা-নিবন্ধন। রবীন্দ্রনাথ ঐসময় জোড়াসাঁকোয় ছিলেন কিনা জানা যায় না। ঊনবিংশ শতাব্দির শেষ দশকে কেবল একটি সভায় একই কালে গান্ধী ও রবীন্দ্রনাথ দুজনের উপস্থিতির কথা পাই যে বিবরণে, এ স্থলে তাই সংকলন ক'রে এ প্রসঙ্গের পঞ্জীকরণ শেষ করা চলে। 'রবীন্দ্রনাথ ও যুগসাহিত্য' গ্রন্থে (দ্বিতীয় সংস্করণ ১৩৫৬। পৃ ৮) কবি যতীন্দ্রমোহন বাগচী বলেন : ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দে ... আমি যখন কলেজের ছাত্র ... বীডন পার্কে কংগ্রেসের অধিবেশন হয়। বোধ করি উহা ত্রয়োদশ বার্ষিক অধিবেশন। এই সভার উদ্বোধন-দিবসে শত গায়ক পরিবেষ্টিত হইয়া একত্র 'কোরাসে' রবীন্দ্রনাথ নিজে

সুর যোজনা করিয়া বন্দেমাতরম্ গান গাহিয়াছিলেন।
তাহার তুল্য মাতৃবন্দনাগান আর জীবনে শুনি নাই।...
সেই অধিবেশনে আমি স্বেচ্ছাসেবক হইয়াছিলাম। ঐ
সভায় গান্ধীজি দক্ষিণ আফ্রিকা হইতে প্রথম ভারতে
আসিয়া উপস্থিত হইয়াছিলেন ও বক্তৃতা দিয়াছিলেন।/৪

৩৫। পৃ ২৭ অরুণপরতন (১৩৪২), সুরঙ্গমার উক্তি। রাজার প্রথম
পাঠেও অনুরূপ।

৪ বর্তমান টীকার তথ্য প্রমাণ ও মন্তব্যাদির আংশিক সংকলন
শ্রীশৈলেশকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়-সম্পাদিত 'গান্ধী-পরিক্রমা'
গ্রন্থে (মিত্র ও ঘোষ। বৈশাখ ১৩৭৬) বর্তমান লেখকের
স্বতন্ত্র এক প্রবন্ধে : গান্ধী ও রবীন্দ্রনাথ (পৃ ৩৩৪-৪২)।
কৌতূহলী পাঠক সে প্রবন্ধ দেখে নিলে ভালো হয়। এ
স্থলে নূতন তথ্য অনেক যোগ করা হলেও, নূতন বক্তব্য
কিছু নেই। ধনঞ্জয় বৈরাগীর রাজনীতি প্রজ্ঞানীতির অভূত-
পূর্ব ঘোষণায়, আলাপে ও গানে, গান্ধীজির জীবনাদর্শের
তথা সত্যাগ্রহ-আন্দোলনের সার-কথাই যদি পাই, গান্ধী-
চরিত্রের স্বরূপ উদ্ভাসিত কোন্‌খানে? ধনঞ্জয়ে যেমন
তেমনি উদয়াদিত্যে তথা অভিজিতে। কেননা, গান্ধী
অভিনব লোকনীতির প্রবক্তা ও প্রচারক শুধু নন, তারই
অতল সাধক, সৈনিক, সেনাপতি — একাধারে সবই। অস্ত্র
কেবল অহিংসা, সহায় কেবল সত্য। সূতরাং একাধারে
তিনি ধনঞ্জয় আর অভিজিৎ, লোকগুরু ব্রাহ্মণ ও
লোকনেতা ক্ষত্রিয়। এভাবে দেখলে, রবীন্দ্রনাথের
প্রায়শ্চিত্তে যার সূচনা মুক্তধারা নাটকেই তার পরিপূর্ণতা।
গান্ধী-জীবনের অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে যেন কবিকল্পনারও
ক্রমপরিণতি।

- ৩৬। পৃ ২৭ এ নাটকে নেই; ধনঞ্জয়ের এই গান মুক্তধারায়। প্রায়শ্চিত্তে পরিত্রাণে বৈরাগীর অস্থান গানের তাৎপর্য এ থেকে অভিন্ন।
- ৩৭। পৃ ২৮ মাধবপুর ঈশ্বরের পুরী আর শিবতরাই কল্যাণের ভূমি (উপত্যকা), এমন মনে করা চলে। মাধবপুরই মুক্তধারী নাটকে হয়ে উঠেছে শিবতরাই।
- ৩৮। পৃ ৩০ পরবর্তী আলোচনার সুবিধার জন্য নাটকের অঙ্ক-বিভাগ আমরা সাধারণতঃ উপেক্ষা করেছি এবং পর পর দৃশ্যগুলি গণনা ক'রে পরিত্রাণ ও প্রায়শ্চিত্তের তুলনামূলক বিচারে প্রবৃত্ত হয়েছি। প্রায়শ্চিত্ত ও পরিত্রাণ বিশ্বভারতী-প্রচারিত রবীন্দ্ররচনাবলীর যথাক্রমে নবম ও বিংশ খণ্ডে মুদ্রিত।
- ৩৯। পৃ ৩৮ প্রায়শ্চিত্ত, কারাগারের দৃশ্য, চতুর্থ অঙ্কে পঞ্চম।
- ৪০। পৃ ৩৮ যেমন শ্রী প্রমথনাথ বিনী।
- ৪১। পৃ ৪২ ভগবান্ বৃদ্ধের জন্ম, বোধিলাভ ও পরিনির্বাণ সবই তরু-তলে, পথিপার্শ্বে — সুবিশাল প্রকৃতির ক্রোড়ে। রবীন্দ্রনাথের অশ্রুতম মানসপুত্র গোরার জন্মলাভ রাষ্ট্রবিপ্লবের রাত্রি ঠিক -ষে ঘরে তা বলা যায় না। ১৩৩৫ বৈশাখের এক পত্র-প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ এমন কথাও বলেন : মেয়েদের উপর প্রকৃতির তাগিদ যেমন মা হওয়ার, পুরুষের উপর সমাজের তাগিদ কেবল 'কেজো' লোক হবার। 'কিন্তু দৈবক্রমে একদল মানুষ আসে তারা তাগিদের ক্ষেত্রের বাহিরে জন্মায়। আকবর বাদসাহের মতো তাদের জন্ম ঘরে নয়, পথে।' ('নারীর মনুষ্যত্ব' । বিচিত্রা। ১৩৩৫ জ্যৈষ্ঠ, পৃ ৭৬৯)
- ৪২। পৃ ৪৩ রাজা (দ্বিতীয় মুদ্রণ), তৃতীয় দৃশ্য।
- ৪৩। পৃ ৪৩ মহাজ্ঞানী হওয়ার একই বিপদ, 'বাপু' তা মর্মে মর্মে বুঝেছিলেন আর নাটকে প্রবন্ধে কবিও বারে বারেই সাবধানবাণী উচ্চারণ করেছেন।

৪৪। পৃ ৪৪ রবীন্দ্রনাথ মুক্তধারার ব্যাখ্যা করেন শ্রীকালিদাস নাগকে লেখা ২১ বৈশাখ ১৩২১ তারিখের এক চিঠিতে। প্রচলিত পুস্তকের অথবা চতুর্দশখণ্ড রবীন্দ্ররচনাবলীর (বিশ্বভারতী) গ্রন্থপরিচয় দ্রষ্টব্য।

৪৫। পৃ ৪৪ প্রথমে ‘যক্ষপুরী’, পরে ‘নন্দিনী’ নাম ছিল। রচনা ১৩৩০ সনের গ্রীষ্মে শিলঙ শৈলাবাসে।

৪৬। পৃ ৪৪ ‘কালের যাত্রা’ বা ‘কবির দীক্ষা’কে আমরা ঠিক নাটক বলতে চাই নে, রঙ্গক্ষেত্রে রূপায়ণ অসম্ভব না হলেও।

৪৭। পৃ ৪৫ বিস্তারিত আলোচনার অবকাশ নেই, তবু উল্লেখযোগ্য — মুক্তধারা থেকে রক্তকরবীর নাট্যগতি যেন দ্রুততর। এ কথা অনুভব থেকেই বলছি, ঘড়ি ধ’রে বা অঙ্ক ক’ষে নয় — নাটক ছুটির অভিনয়ও দেখি নি।

মুক্তধারার পথটি প্রদক্ষিণপথ, ‘সান্নিতে সান্নিতে আরোহণ’ করলেও কল্পুরেখায়িত তার আকার প্রকার, তাই পাত্র-পাত্রীরা সকলেই ফিরে ফিরে আসছে। এর তুলনায় যক্ষপুরীর জটিল জালায়নের সামনে যে পথ, সোজা চলছে কোন্ লক্ষ্যে বা নির্লক্ষ্যে তা কে বলবে! যাত্রী নর-নারীদেরও সেই গতি, সেই মতি। ঈশান কোণে ঝঙ্কা-বাতের সংকেত আছে, সর্বনাশের। মানুষগুলো কেউ সুস্থ স্বাভাবিক নয়, অর্থাৎ মুক্তধারার ‘পেট্রিয়ট’ মানুষ-গুলোর থেকেও অসুস্থ ও অস্বাভাবিক। কাজেই নাট্য-ব্যাপারের দ্রুতি যে চরম সীমায় পৌঁছবে তার আর আশ্চর্য কী।

৪৮। পৃ ৪৫ ‘জগতের মেহনতি মানুষ এক হও’ এই জয়ধ্বনি বা যুদ্ধঘোষণার মতোই আজও কি বলবার সময় আসে নি — ‘স্বাধীনতা এক হও। এক্যবদ্ধ হও সব দেশের মেয়েরা জাতি ধর্ম বর্ণ (ফর্সা কালো তামাটে পীত) রূপ গুণ বিভা

বুদ্ধি বল-নির্বিশেষে' ? দেহ প্রাণ মন উৎসর্গ করে জীব-
সৃষ্টি ও জীবনের পালন পোষণ নারীর কাজ ; নারী
স্বভাবে স্নেহময়ী, প্রেমময়ী, কল্যাণময়ী । পুরুষশাসিত যে
সভ্যতার আবহমান কালের অশ্রুতম লক্ষণ আর গর্ব ও
গৌরবের বিষয় হল ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে দ্বন্দ্ব এবং রেষারেষি
—জাতিতে জাতিতে সংঘর্ষ ও সংগ্রাম— নারীর কাছে তা
অধর্ম ও অস্বাভাবিক । 'একমাত্র পুত্রের কারণে একপুত্রী
জননীর যে স্নেহ সেবা প্রেম, সর্বজীবে সেই ভাব রক্ষা
কোরো' —মহামানবের এ কথার অর্থ নারী ছাড়া আর
কে বুঝবে ? বুদ্ধ ঋষ্ট শ্রীচৈতন্য গান্ধী যদি বুঝে থাকেন ও
আপন আচরণে অপরকে শিখিয়ে থাকেন, তার কারণ
এই যে, তাঁদের ছিল মাতৃহৃদয় । মানবসভ্যতায় আমূল
বিপ্লব আনবে নারী, তার সকল সম্ভাবনা সকল শক্তি তার
আছে— এটা কি কবিকল্পনা মাত্র ? দিবাস্বপ্ন ? আমরা তা
মনে করি নে । তবে, সেজ্ঞা নারীকে সচেতন হতে হবে,
শুদ্ধ হতে হবে, জীবধাত্রী জগজ্জননীর স্বরূপে প্রকাশ
পেতে হবে— মোহমুগ্ধা আর মোহিনী হলে চলবে না ।
পুরুষও হবে তার সহযোগী । দুর্ভেদ্য কর্মজাল (প্রাক্তন
দুর্কর্মজাল) ও প্রাণহীন যন্ত্রজাল ছিন্নভিন্ন করে বেরিয়ে
আসবে 'রাজা' (এক্ষেত্রে মানুষ বা সর্বমানুষ) নূতন
দিনের আলোয়— তারই ইঙ্গিত দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ এই
নাটকে । সেই নূতন সম্ভাবনার অভিযাত্রিনী, অভিসারিণী,
তাঁর নন্দিনী ।

৪৯। পৃ ৪৫ 'কবিগুরু রক্তকরবী' (১৩৫৯) গ্রন্থে শ্রীতপনকুমার
বন্দ্যোপাধ্যায় ।

৫০। পৃ ৪৫ জড়োপাসকদের প্রতীক নিজেদের বানানো ধ্বজপতাকা
আর অপর পক্ষে প্রাণপূজারিদের প্রতীক ঈশ্বরের বা বিশ্ব-

প্রকৃতির আপন সৃষ্টি— রক্তকরবীর ফুল ।

৫১। পৃ ৪৬ একাধিক ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথ রক্তকরবীর আলোচনা করেছেন ; গ্রন্থের প্রচল সংস্করণে (১৩৬৭ থেকে) কিছু তার পাওয়া যাবে । তন্মধ্যে *The Manchester Gurdian*’এ লেখা কবির বক্তব্যটি বিশেষ দ্রষ্টব্য । অনেক সময়ে রবীন্দ্রকূটের ব্যাখ্যায় স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ যা বলেন, উপমায় অলঙ্কারে বক্রোক্তিতে বা সকৌতুক পরিহাসে তা সুন্দর হলেও অল্প-বুদ্ধি অরসিকের কাছে যথেষ্ট প্রাঞ্জল নয় । এদের প্রতি কবির নিবেদন যেন এই : ‘যদি বুঝে না থাকো, তোমার বুঝেও কাজ নেই ।’ ইংরেজি লেখাটি অত্যন্ত প্রাঞ্জল, সংক্ষিপ্ত, সুন্দর ।

রবীন্দ্রনাট্যের অন্তঃপ্রেরণা

(পত্র)

প্রেরণা এক-প্রকার নয় । কোনো প্রেরণা অন্তর থেকে (অন্তরের নানা স্তর নানা গভীরতা আছে), কোনো 'প্রেরণা' বাইরে থেকে, কোনো প্রেরণা বাইরে থেকে মনে হলেও আসলে ভিতর থেকেই । আনুপূর্বিক-ভাবে ও সামগ্রিকভাবে সমুদয় তথ্যের সমাহার, স্তরবিন্যাস ও বিচার-বিশ্লেষণ থেকেই এ-সব স্থির করা সুসাধ্য বা নিরাপদ । কিন্তু সেরকম অন্তরদৃষ্টিবান্ রসিক বা সুধীজন একমাত্র রচনার আভ্যন্তরীণ প্রমাণ পর্যালোচনা ক'রেও কোনো নিশ্চিত সিদ্ধান্তে পৌঁছতে পারেন না এমন নয় আর কদাচিৎ সেই বিচারে বা প্রত্যয়ে বাইরের থেকে সংগৃহীত রাশি রাশি 'প্রমাণ' বাতিল হয়ে যায় না অথবা অপ্ৰত্যাশিত নূতন তাৎপর্যে কোনো রচনা নূতন কোনো স্বরূপ প্রকাশ করতে পারে না এমনও নয় । তবে, সাধারণ সমালোচকের পক্ষে বাইরের তথ্য ও প্রমাণ আর ভিতরের সত্য বা তার আকার ইঙ্গিত একই কালে বিচার ক'রে দেখা অথবা 'জোঁকা' দিয়ে দেখা এইটেই প্রশস্ত রীতি । অর্থাৎ, যথাসম্ভব তথ্য সংকলন করা হোক (যদিও সব তথ্য কোনো কালেই জানা যাবে না) আর রচনার গভীরে যতটা সম্ভব প্রবেশ করা যাক, সমগ্রভাবে রচনার ধ্যান ধারণা করা যাক— রসিকের বা সমালোচকের এই হবে ঐকান্তিক প্রযত্ন । সম্পূর্ণ রচনাই তো আমাদের সামনে বর্তমান, সেখানে কোনো অভাব অসম্পূর্ণতা নেই, থাকবার কথা তো নয় —এটাই আমাদের পরম সৌভাগ্য ।

মনে করা যাক 'প্রকৃতির প্রতিশোধ' বিশুদ্ধ অন্তঃপ্রেরণা থেকেই লেখা । ও দিকে 'বান্ধীকিপ্রতিভা' বা 'মায়ার খেলা' বাইরের তাগিদে রচিত এরকম মনে করার উপযোগী বহু তথ্য ও প্রমাণ আমাদের হাতে রয়েছে । তবু, অন্তঃপ্রেরণা, ভিতরের তাগিদ, গোপনে সঞ্চিত হয়ে অবশেষে উপচে-ওঠা স্বানুভব, কিভাবে কতটা সক্রিয় এ-সব ক্ষেত্রেও, সেটাই বিচার করে দেখতে হবে । স্বভাব-কবি বা ঝাঁটি-কবি

যিনি, তাঁর রচনায় ভিতরের প্রেরণা থাকবে না —এ হতেই পারে না। তার ভাব ভঙ্গী নিয়ে, মাত্রা নিয়ে, মূল্য ও মর্যাদা নিয়ে কথা। যেমন ‘শারদোৎসব’ তেমনি ‘ফাল্গুনী’ ভিতরের প্রেরণাতেই লেখা এটা মনে করবার কারণ আছে, বাইরের উপলক্ষ্য যাই ঘটে থাকুক। বিশেষভাবে স্মরণীয় ঘটনা মনে পড়ে— ব্যাবসাবুদ্ধির ইশারায় প্রকাশক তাড়াতাড়ি একখানি ‘বিবাহের উপহার’ বার করতে ব্যস্ত হয়ে উঠলেও, কবি বললেন : না হে, না, শুধু পুরোনো কবিতা-গানের সংকলন হলেই চলবে না। রবি ঠাকুর তো আজও সশরীরে বর্তমান ! রোসো, বাপু, দু-চারটে অন্তত নতুন কবিতা লিখে দিই। / বলতে না-বলতেই এক-ঝাঁক নতুন কবিতা গান এসে উপস্থিত। তখন তো শ্বেত কেশ শ্বেত শ্মশ্রু কবির, প্রেমের কবিতা লেখবার বয়সই নয়। প্রণয়িনী কেউ চোখের সামনে বা ঈষৎ গুপ্তন টেনে একটু আড়ালে রয়েছেন, তাও বলা চলবে না। ফলে, ‘মল্লয়া’র আশ্চর্য কবিতানিচয় বিস্ময়কর অস্তুরপ্রেরণা থেকেই যে উৎসারিত তাতে কোনো সন্দেহ নেই। ‘প্রবীণ যুবা’ রবীন্দ্রনাথের অনুভবে আর কথায় ছন্দে সুরে প্রেমের এমন এক অত্যাশ্চর্য স্বরূপ প্রকাশ পেয়েছে যা অস্তুরের কথা দূরে থাকুক কিশোর বা তরুণ কবিরও জ্ঞান-অগোচর ছিল। ‘নটরাজ-ঋতুরঙ্গশালা’র সৃষ্টিও ঐভাবে। শীতাস্তে বা বসন্তে একই কালে গ্রীষ্ম বর্ষা শরৎ হেমন্তেরও আবাহন অথবা আবির্ভাব একটুও অসাময়িক বা অস্বাভাবিক নয়। ‘গা-জুয়ারি’ বলা চলবে না। কেননা, অন্তরে একই কালে সকল বয়স, সব ভাব, সব ঋতু না থাকবে কেন ? থাকাটাই তো বড়ো কবির বড়ো কবিত্বের লক্ষণ।

ঐভাবে সৃষ্টি হয়েছে ‘তাসের দেশ’ ‘শ্রামা’, নৃত্যনাট্য ‘চিত্রাঙ্গদা’ ‘চণ্ডালিকা’ আর ‘মায়ার খেলা’, ‘বিসর্জন’ ও ‘মুক্তধারা’, ‘রক্তকরবী’ এবং ‘তপতী’, সবই। বৌমা অপটু হাতে অপরিণত প্রতিভায় কিছু-একটা খাড়া করতে গেলেন অথবা অত্যাশ্রয়ী অরব-কোম্পানি কবির রচনায় (বউঠাকুরানীর হাট না রাজর্ষি ?) অকস্মাৎ জ্বলহস্তাবলেপে

উদ্ভূত আর তারই মুশকিল-আসানে তাড়াতাড়ি লেগে গেলেন রবীন্দ্রনাথ নতুন রচনায় বা পুরাতনের নবকলেবর-দানে, এ-সবই বাইরের খবর। এর তাৎপর্য বেশি দূর যায় না আর বেশি গভীরেও যায় না। বাইরের প্রয়োজন বা দাবি অথবা আবদার এখানে হেতু নয়, হেতুভাস মাত্র। এ ব্যাপারে স্থায়শাস্ত্রীকে জিজ্ঞাসা করা ভালো। সোজাসুজি এই বুঝি— গ্রামোফোন রেকর্ডে গান যে বাজে, ঐ যন্ত্র বা যন্ত্রের কর-ধৃত সূচী, অথবা যন্ত্রনিবন্ধ ঘুরন-চাক্তি সে গানের স্রষ্টা নয়। অজস্র আগুনের ফুল কাটে তুবড়ি, দেশলাই-কাঠি বা কাঠি জ্বলে দেয় যে ব্যক্তিটি অবশ্যই তার কারণ হতে পারে না। এমন-কি বীজ মাটিতে পুঁতে যে জল দেয়—মাটি জল বাতাস রোদ এরাও— চারা গাছের, পরিণামে তার পল্লব ফুল ফলের, যথার্থ হেতু বা নিয়ামক বলা চলে না। এ ক্ষেত্রে কারও ‘প্রেরণা’ অর্থাৎ সহায়তা এক আনা, কারও বা এক পাই, কারও বা আরো কম।

কোন প্রেরণায় কী লেখা হয়েছে? ‘রাজর্ষি’ আর ‘চিত্রাঙ্গদা’ কেমন করে লেখা হল আর কেন? ‘বিসর্জন’ কী করে হল? ‘প্রায়শ্চিত্ত’? ‘পরিত্রাণ’? ‘মুক্তধারা’? ‘ডাকঘর’ কী ও কেন? কেন ‘ভগ্নহৃদয়’—‘মায়ার খেলা’—‘নৃত্যনাট্য মায়ার খেলা’? নিরস্ত প্রশ্নমালা আর বারংবার একই প্রশ্ন। অথচ অল্পই তার জবাব মিলেছে বা মিলতে পারে। বড়ো জটিল তত্ত্ব। বড়ো ছর্বোধ্য ছুর্ভেদ্য এই প্রশঙ্গ। শার্লক হোমের পক্ষেও ঘটনার সব সূত্র আবিষ্কার ক’রে, রটনার সকল আবর্জনা সরিয়ে ফেলে, একটা নিশ্চিত সিদ্ধান্তে আসা এ ক্ষেত্রে খুব সহজ হবে না। না হোক, তবু এই মানসিক মৃগয়া বড়োই শিক্ষাপ্রদ ও কৌতূহলোদ্দীপক তাতে কোনো সন্দেহ নেই।

আপাত-প্রতীয়মান যেটা যেমন, সেই-যে আসল ঘটনার আকার প্রকার বা প্রকৃতি এমন নয়। তারই জলজীয়ন্ত বড়ো একটা দৃষ্টান্ত হল রবীন্দ্রনাথের আঁকা ছবি। ছবি কেন এঁকেছেন? কে আঁকিয়েছে? কি-ভাবে আঁকা হয়েছে? প্রকরণ-গত বিশ্লেষণের ফলে এ প্রশ্নের যা উত্তর

দিতে পেরেছেন আচার্য নন্দলাল তা শ্রীপুলিনবিহারী সেন - সম্পাদিত রবীন্দ্রায়নের দ্বিতীয় খণ্ডে দেখা যাবে। কিন্তু নেই রসের প্রেরণা ? এ রচনায় আঙ্গিক বা তন্ত্র অভাবই আগে ? এটা কেমন ক'রে হল— অভাব থেকে ভাব ! (নাসতো বিত্ততে ভাবঃ।) মস্তমুগ্ধ কবিকর্তৃক শূণ্যমনে শূণ্যপটে ক্রমে ক্রমে রেখাছন্দ রূপছন্দের আরোপ ? তার পরেই ভাব— ভাষা (মুখ ফুটে যা বলতে চায় ছবি) — তাৎপর্য— রস ? হাঁ বটে, না'ও বটে। তবে 'না' ই বেশি জোরদার।

স্বপ্নস্মৃতির মতো। উপ্টোপাণ্টা দেশ থেকে ফিরে এসে, জেগে উঠে, বিপরীত পারস্পর্যেই আমরা সব স্মরণ ক'রে থাকি। 'উলট-পুরাণ' আর-কি। মনে করো-না কেন অতল গভীর পাতালে প্রবেশ করলেন বীর হুমুমান রাম লক্ষ্মণকে উদ্ধার করতে। সুরঙ্গের মুখে তাঁর অনন্তনাগোপম ত্রাজের ডগাটুকু আমাদের হাতে ঠেকল। সেইটে ধ'রে ধ'রে ধীরে ধীরে এগোলে (সূচীবোধ্য অন্ধকার তো!) হুমুমান তো হুমুমান, শেষ পর্যন্ত রাম লক্ষ্মণ আর মহীরাবণের বেটা অহীরাবণও মিলে যেতে পারে। এখন বিচার করো কোন্টা আগে কোন্টা পরে। লেজের হুমুমান কিম্বা হুমুমানের লেজ ? শ্রীরামের হুমুমান অথবা হুমুমানের শ্রীরামচন্দ্র ?

ফলকথা, রচনা ব্যাপারটা আসলে র-চ-না নয়, জোড়া-তাড়া দিয়ে যা-হোক-একটা-কিছু বানানো নয়। নির্মাণ নয়। সে হল উদ্ভেদ, উদ্ঘাটন, আবিষ্কার। কদাচিৎ আবির্ভাবও বলতে পারো। যা আছে / ছিল / থাকবে তারই প্রকাশ। আপাতদৃষ্টিতে 'নিয়মরহিত' হলেও আসলে 'নিয়তিকৃত' কিনা inevitable। সূতরাং প্রেরণা ব্যাপারটা কী ? প্রেরণা তো কর্তা নয়, ক্রিয়া বা করণ বা কারণ। কিন্তু কারণেরও কারণ আছে। যথার্থ শিল্পসৃষ্টির, কবিতা স্মৃতি বা ছবির, যথার্থ শ্রষ্টা কে বলা বড়ো কঠিন।

একটু আশ-কথা পাশ-কথায় দোষ নেই। রীতিমত প্রবন্ধ যখন নয়। আপাতত যা মনে আসে তাই লেখা ভালো। কাঁচা মাল। পরিচ্ছন্ন চিন্তা, ভাবমূর্তি, প্রাঞ্জল ভাষা, গভীর গভীর তাৎপর্য, সে-সব পরে জেগে উঠবে যদি ভাগ্যে থাকে আর যার ভাগ্যে থাকে।

অধ্যাপক অশ্রুকুমার বলেছেন নাট্যকেন্দ্রের কথা। ‘নাট্যকেন্দ্র’—আনন্দময় বেদনাময় মর্মস্থল, হৃৎপিণ্ড বা প্রাণকেন্দ্র, সব রচনাতেই থাকবে বৈকি। রসাত্মক রচনাই তো আর্ট, কাব্য। সেই রসের একটি বিশেষ ‘কেন্দ্র’ থাকবেই যা নিয়ে রসরূপটি দানা বেঁধেছে। চেতনাত্মক রচনাই কাব্য। সেই চেতনার থাকবে একটি সংহত বিন্দু (focussing point)—তাই না? ট্রাজেডিতে তা প্রকট হবে অথবা তার আভাস ফুটে উঠবে, সুম্পষ্ট ইঙ্গিত জাগবে পরিণামে—এটাই দৃষ্টান্ত; এটাই প্রত্যাশিত। কিন্তু, ব্যতিক্রম কি নেই? শ্রীঅশ্রুকুমার শিকদার শ্রামার ক্ষমাহীন পরিণামে সেই আনন্দবেদনাময় চেতনার উদ্ভাস খুঁজে পান নি? সত্যিই কি কবি এখানে তাঁর স্বভাবসংগত প্রত্যয় থেকে বিচ্যুত হয়েছেন? ‘শ্রামা’ তাঁর অন্য সব নাট্যসৃষ্টির তুলনায় দল-ছাড়া? সৃষ্টি-ছাড়া? আমার মনে হয়, বস্তুতঃ তা নয়। অশ্রু বলছি এই নাটকের চূড়ান্ত বক্তব্য (যা ‘নাট্যকেন্দ্র’, কেমন?) তা এর পরিণামে নয়, এর মধ্যস্থলেই উদ্ভীয়ের অকুণ্ঠ আত্মদানে বিগ্রহাধ্বিত হয়েছে। এক হিসাবে সে এই নৃত্যনাট্যের প্রাণ, এর পরম বিশিষ্ট চরিত্র, এর নায়ক, এর ভাস্বর মধ্যবিন্দু।^১ এজ্যুই বলব রবীন্দ্রনাথ কবি বা স্রষ্টা হিসাবে তাঁর স্বধর্ম থেকে তাঁর স্থির প্রত্যয় থেকে এই নৃত্যনাট্যেও স্বেচ্ছায় বা অবশেষে ভ্রষ্ট হন নি (বরং তার বিপরীত)—সেটিকে প্রকাশ করেছেন কেবল ভিন্ন ভাবে, অপূর্বভাবে।

- ১ স্রষ্টা স্বয়ং কতটা সচেতন ছিলেন এ ব্যাপারে তা আমি জানি নে। হয়তো সৃষ্টির পরেই চোখ কচলে চকিত বিশ্বয়ে চেয়ে দেখেছেন এর পানে—যেমন বিন্মিত, তেমনি শ্রীতও হয়েছেন।

পুনশ্চ

পুরোনো লেখাই আজ যখন নতুন করে নকল করছি, অধ্যাপক অশ্রু-কুমারের সুচিন্তিত সুলিখিত বইখানি হাতের কাছে নেই। না থাকলেও আর অনবধানে বা অশ্রু কোনো কারণে ভুল বুঝে থাকলেও, সেই উপলক্ষ্যেই আমার কিছু বক্তব্য বলবার সুযোগ পেয়েছি এখানে। রবীন্দ্রনাথ গ্রীক বা শেক্সপীরীয়ান ট্র্যাজেডি প্রায় লেখেন নি। ‘রাজা ও রানী’ ব্যতিক্রম, উত্তরকালে তা নিয়ে তাঁর প্রচুর অস্বস্তি ও অসন্তোষ ছিল। ‘বিসর্জন’ থেকেই রচনার মোড় ফিরেছে।^২ কেবল নেতি-নেতি-নেতি নয়; ইতিবাচক অস্তিসূচক স্থিরপ্রত্যয় জেগে উঠেছে।

২ অবশ্য, ১২৯৭ বঙ্গাব্দে যে নাটকের প্রথম প্রচার তাতে এ কথা তেমন স্পষ্ট হয় না। ১৩০৩ আশ্বিনে রবীন্দ্রনাথের প্রথম-সংগ্রথিত ‘কাব্যগ্রন্থাবলী’তে ‘বিসর্জন’-গ্রহণকালে প্রচুর পরিমার্জন পরিবর্জন আর কিছু সংযোজন হয়ে থাকলেও, এ দিক দিয়ে রবীন্দ্রনাট্য-ভাবনার মৌলিক পরিবর্তন কিম্বা চমৎকারজনক নূতন পরিণতি উদ্ভূত থেকে যায়। সেটি স্পষ্ট হয়, যে মুহূর্তে নাটকের সব-শেষে যোগ করেন রবীন্দ্রনাথ (১৩০৬ বঙ্গাব্দের “দ্বিতীয় সংস্করণ” থেকেই এই রূপটি দেখা দিয়েছে) — ‘পুষ্পঅর্ঘ্য লইয়া রাজার [গোবিন্দ-মাণিক্যের] প্রবেশ।’ যার ভিতরের কথা হল রাজার উদ্দেশ্যে রাজা ও রাজ্য-ত্যাগিনী অভিমানিনী রাজরানীর অপ্রত্যাশিত এই উক্তি : আজ দেবী নাই,—

তুমি মোর একমাত্র রয়েছ দেবতা !

আর শেষ কথা হল দেবী-অর্চনার প্রচলিত প্রথার সংরক্ষক ব্রহ্মণ্য-অভিমানী রঘুপতির এই ঘোষণা :

পাষণ্ড ভাঙিয়া গেল,— জননী আমার

এবার দিয়েছে দেখা প্রত্যক্ষ প্রতিমা ।

জননী ! অমৃতময়ী !

বিষয়টি চীকায় বা পাদচীকায় বিচার্য কতটা বলতে পারি নে। খুলে বলতে হলে বড়ো আকারের বই লিখতে হয়। সে অভ্যাস সাধ্য আর প্রবৃত্তিও নেই। ধীমান ব্যক্তির পক্ষে বোধ করি ইঙ্গিতই যথেষ্ট।

পরিভাষায় বলতে গেলে—

অন্তঃপ্রেরণা— অন্তরের নানা স্তর থেকে প্রেরণা।

অনুপ্রেরণা— এক কালের প্রেরণা অগ্ন্য কালে ধ'রে রাখা অথবা আচম্ভ্য স্মরণে বা স্বানুভবে জেগে ওঠা।

পরিপ্রেরণা— ভিতরের প্রেরণাই বাইরে চার দিক থেকে, পরিবেশ থেকে, কুড়িয়ে পাওয়া। ভিতরে বাইরে একাকার।

যাতে সার্থক কবিতা ছবি নাচ গান বা মূর্তি হয়, আসলে সেরকম সব প্রেরণাই ভিতরের। বাইরে উপলক্ষ্য ঘটে নিত্য নতুন। থেকে থেকে চমকে উঠতে হয় ব্যাপার দেখে, কোনো বস্তু বা বিষয় লক্ষ্য ক'রে। তখন আপনা থেকে মুখে এসে পড়ে : তোমায় / হিয়ার ভিতর হৈতে / কে কৈল বাহির। / যা প্রেরণা নয় তা প্রেরণ যা প্রেরণম্। কেবল সেইটুকু ধ'রে, রাষ্ট্র সমাজ রাজা বাদশা বণিক ধনিকের কর্মশাশে বা ক্ষতোয়ায়, রসাত্মক কোনো কিছুই উদ্ভব হতে পারে না। জীব বা উদ্ভিদ যে হয় সে এক আশ্চর্য তত্ত্ব। শুকুনো তত্ত্ব নয়— সত্যই। যা ভাবতেও মন খুশি হয়ে ওঠে। আর, নিরুভুল মাপ-জোপে উত্তম মাল-মশলায় বাড়ি বানায় রাজমিস্ত্রি খেটেখুটে দিনের পর দিন ইটের সঙ্গে

কোথায় ট্র্যাজিডি ! অন্তত বিশুদ্ধ ট্র্যাজেডি কিছুতেই বলা চলে না। ক্ষমাহীন ট্র্যাজিক পরিণামের নির্মম নিরবধি কুহেলী কী আশ্চর্যভাবে সরে গেল, মুছে গেল, দেখা দিল রবীন্দ্রজীবনবীক্ষার দূরবিসর্পিত এক নূতন দিগন্ত। চৈতন্যলাভ হল পক্ষ বিপক্ষ উভয়েরই, দ্বন্দ্ব দূর হল— সঙ্গীত পৌঁছল তার পরিপূর্ণ শমে।

ইট গেঁথে গেঁথে । তার আগে স্থপতি / ইঞ্জিনিয়ার তাঁর আপিসে ব'সে, ঘূর্ণিপাক্ষর বাতাসে মাথা ঠাণ্ডা ক'রে, আপন বিজ্ঞানসাধ্যমত একটা নক্সা ছ'কে দেন । একটা কোণার্ক খাজুরাহ গোবিন্দমন্দির বা তাজমহলের রূপ, পরিপূর্ণ রূপ, কোনো-না-কোনো রূপভাবুক কবি বা আর্টিষ্টের জাগরস্বপ্নে দেখা দিয়ে, যেন 'বৃন্তহীন পুষ্প-সম আপনাতে আপনি বিকশি' পরিপূর্ণ-যৌবনে-গঠিতা উর্বশীর মতোই, তাঁকে চকিত বিস্মিত পুলকিত ক'রে তোলে— অস্থিরও করে । তবে তো ? কত বিনিদ্র রাত, কত স্বপ্নময় সাধনাময় দিবা, তপোময় যুহুর্ত, কত আশা-নিরাশা সম্ভব-অসম্ভবের বিচিত্র ঘাত-প্রতিঘাত, সবই পার হয়ে সে যখন বাস্তবে রূপ নেয় বা নিতে থাকে, ঐ মিস্ত্রি মজুর এসেই খোস্তা শাবল কর্ণিক ও ওলন ধরে— সাধারণ লোক তাই ছাখে চেয়ে চেয়ে ; স্বপ্নকে জানে না । কোথাকার জিনিস কোথায় এল, কেন এল, কেই বা আনল, কেউই জানে না । সাধারণের জ্ঞানবার কথাও নয় । অষ্টা নিজেই কি জানেন ? রসিক তবু জানতে চায় আর ঠিক 'জানা' না গেলেও 'বোধে বোধ' করতে পারে । ব্রহ্মাস্বাদ-সহোদর হল সেই রসের অম্লভব ।

গল্পকাব্যে রবীন্দ্রনাথ

পুনশ্চ কাব্যের ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ বলেন : ‘গীতাঞ্জলির গানগুলি ইংরেজি গড়ে অনুবাদ করেছিলাম। এই অনুবাদ কাব্যশ্রেণীতে গণ্য হয়েছে। সেই অবধি আমার মনে এই প্রশ্ন ছিল যে, পদ্মছন্দের ‘মুস্পষ্ট বাক্য’ না রেখে ইংরেজিরই মতো বাংলা গড়ে কবিতার রস দেওয়া যায় কিনা। ...পরীক্ষা করেছি, লিপিকার অল্প কয়েকটি লেখায়^১ সেগুলি আছে। ছাপবার সময় বাক্যগুলিকে পড়ের মতো খণ্ডিত করা হয় নি,^২ বোধ করি ভীৰুতাই তার কারণ। ...আর-একবার আমি সেই চেষ্টায় প্রবৃত্ত হয়েছি। এই উপলক্ষ্যে একটা কথা বলবার আছে। গল্পকাব্যে অতিনিরূপিত ছন্দের বন্ধন ভাঙাই যথেষ্ট নয়, পদ্মকাব্যে ভাষায় ও প্রকাশরীতিতে যে-একটি সসজ্জ সলজ্জ অবগুণ্ঠনপ্রথা আছে তাও দূর করলে তবেই গড়ের স্বাধীন ক্ষেত্রে^৩ তার সঞ্চরণ স্বাভাবিক হতে পারে। ...সেই দিকে লক্ষ রেখে এই গ্রন্থে প্রকাশিত কবিতাগুলি লিখেছি। ...কয়েকটি কবিতা আছে তাতে মিল নেই, পদ্মছন্দ আছে^৪ কিন্তু পড়ের বিশেষ ভাষারীতি ত্যাগ করবার চেষ্টা করেছি। যেমন—তরে, সনে, মোর প্রভৃতি যে-সকল শব্দ গড়ে ব্যবহার হয় না সেগুলি এই-সকল কবিতায় স্থান দিই নি।’

রবীন্দ্রনাথের এই উক্তিতে তাঁর নিজের ভাষাতেই গল্পছন্দের স্বরূপপরিচয় ও তার ক্রমিক অভিব্যক্তির ইতিহাস অনেকটা স্পষ্ট হবে। ধ্যানে ও কল্পনায় জানেন তিনি ধলেশ্বরী-নদীতীরে এক স্বপ্নের স্বর্গকে, যেখানে ‘সমস্ত আকাশে বাজে অনাদিকালের বিরহবেদনা’ আর—

‘অনন্ত গোখুলিলগ্নে ...

যে আছে অপেক্ষা ক’রে, তার

পরনে ঢাকাই শাড়ি, কপালে সিঁহর।’

এ দিকে চোখের সামনে না দেখেও উপায় নেই কিছু গোয়ালার

গলিটাকে, যার— ‘কোণে কোণে জমে ওঠে, প’চে ওঠে
আমের খোসা ও আঁঠি, কাঁঠালের ভূতি,
মাছের কান্কা, মরা বেড়ালের ছানা,
ছাইপাঁশ আরো কত কী-যে !’

সুন্দর অসুন্দর, সত্য ও কল্পনা, সম্পূর্ণ এবং ছিন্ন, এদের মেলাবার সমস্তা
চিরদিনই রয়ে গেছে। আভাসে জানা যায় না তা নয়—

‘আকবর বাদশার সঙ্গে
হরিপদ কেরানির কোনো ভেদ নেই।
বাঁশির করুণ ডাক বেয়ে
ছেঁড়া ছাতা রাজহত্র মিলে চলে গেছে
এক বৈকুণ্ঠের দিকে।’

কিন্তু তা হলেই লক্ষ্যলাভ হয় কি ? ‘বাঁশি’ কবিতায় কিছুপোয়ালার
গলির অধিবাসী হরিপদকে নিয়ে যে রসরূপের সৃজন, তাতে ‘মিল’ না
থাকলেও পটুছন্দ রইল তো, লক্ষ্যও রইল সুরের স্বর্গের দিকেই। এই
ছন্দে এই পরিবেশে আর এই ভঙ্গীতে আমাদের সামনে এসে দাঁড়ালো
না ‘ছেলেটা’, অতি ‘সাধারণ মেয়ে’ কিম্বা যে-কোনো ‘একজন
লোক’—

‘আধ-বুড়ো হিন্দুস্থানি
রোগা লম্বা মানুষ,
পাকা গোঁফ, দাড়ি-কামানো মুখ
শুকিয়ে-আসা ফলের মতো। ...
বাঁ কাঁধে ছাতি, ডান হাতে খাটো লাঠি,
পায়ে নাগড়া’ —

ছাতাটা যে তালি-বসানো আর জুতো-জোড়া ওঠে লাঠির আগায়
নালা নর্দমা পাঁক পার হতে গেলে, সে তো না বললেও চলে। কথা এই
যে, বিশেষ করে চেয়ে দেখবার মতো লোকটা কি ? কেন নয় ? ক’বি
বলেন—

‘সেও আমায় গেছে দেখে
তার জগতের পোড়ো জমির শেষ সীমানায়,

যেখানকার নীল কুরাশার মাঝে

কারো সঙ্গে সম্বন্ধ নেই কারো,

যেখানে আমি— একজন লোক মাত্র ।’

অর্থাৎ, লোকটি কবিকে দেখেও দেখে নি; ঐ শ্বেতশাশ্রু শুভ্রকেশ লোকটি কে, সমস্ত বিশ্বসংসারের সঙ্গে— প্রত্যেকের সঙ্গে— কী তাঁর সম্পর্ক কতখানি আত্মীয়তা কিছুই না জেনে সে বঞ্চিত হয়েছে বৈকি। কবিও যখন তেমনি অন্তঃমনস্ক দৃষ্টিতে চেয়ে থাকেন, যখন তাঁর চোখ দেখলেও তাঁর মন দেখে না, হৃদয় দেখে না, তখন তিনি কি কবি?—

‘কবি বলো চিত্রী বলো আপনার রচনার মধ্যে সে কী চায়? সে বিশেষকে চায়।... বিশেষ গোচরতাই আর্টের ধর্ম।... সুন্দর সেই বিশেষের কোঠায় এসে পড়ে তো ভালো, নইলে সুন্দর ব’লেই তার গুমোর নেই। আর্টের এলেকায় সাহেব-পাড়ার সরকারী বাগানের স্থান নেই, আছে চিংপুর রোডের।’ —এ উক্তি রবীন্দ্রনাথের।

এই বিশেষ দৃষ্টিতেই দেখেছেন তিনি— রামের চেয়ে লক্ষ্মণ মনোহারী, কলঙ্কাক ভাঁড়দন্ত হীরামালিনী বিশিষ্ট রূপের ও চরিত্রের গুণে আমাদের চিত্তকে আকর্ষণ করে। আর্টিষ্ট জানেন— মৃগ ময়ূর সিংহ শার্ঙ্গলের থেকে গর্দভের রূপ গুণ কিম্বা আর্ট-যোগ্যতা কিছুমাত্র অল্প নয়, বিশেষতঃ ওদের নিয়ে যখন বহুদিন ধ’রে বহু বাড়াবাড়ি করা হয়েছে অথচ ধোপার বাড়ির গাধার দিকেই এতদিন কেউ চেয়ে দেখে নি। বিশ্বের সব-কিছুই বলছে : অয়মহং ভোঃ! এই-যে আমি! জীবনের এই পর্বে অনুভব করেছেন রবীন্দ্রনাথ— সেই আহ্বান শুনে তাকে প্রত্যক্ষ করা, আর্টের আভিনায় ডেকে এনে স্বীকার করা, সমাদর করা, এটাই হল এ যুগের বিশেষ কবিকৃত্য। অচ্ছুৎ ব’লে অসুন্দর ব’লে কাউকেই প্রত্যাখান করা চলবে না।

এই মতে আর এই পথেই ইংরেজি সাহিত্যে ইতিপূর্বে হুইটম্যান বা কার্পেন্টার গল্পছন্দে সৃষ্টি করেছেন যে কাব্য, তাতেও আছে বিশ্বের

বিস্তার। নেই বাহ্যিক শুচি-অশুচি সুন্দর-অসুন্দর উচ্চ-নীচ নিয়ে সঙ্কুচিত সঙ্কীর্ণ ভেদবুদ্ধি।

অনুরূপ বিশ্বব্যাপকতাই দেখতে পাই রবীন্দ্রনাথের ‘শিশুতীর্থ’ কবিতায়। আশ্চর্য এই যে, বিস্মৃতপ্রায় ‘পুষ্পাঞ্জলি’র স্বপ্নাবিষ্ট অপরিণত গগ্নছন্দ, পরিণত বয়সের ‘লিপিকা’তেও ভীরা উপক্রম, এগুলির পরে এটাই রবীন্দ্রনাথের গগ্নছন্দে লেখা প্রথম কবিতা। *The Child* লেখেন ইংরেজিতে; এ তার আক্ষরিক ভাষান্তর নয়, রূপান্তরই, পূর্ব প্রেরণাই নবজন্মে নূতন শরীর ধারণ ক’রে হয়েছে—নূতনতম—সার্থকতম কবিতা।

সীমাহীন দেশ কাল ও নিসর্গের ভূমিকায় সর্বমানবের স্মৃত বিস্মৃত ‘ইতিহাস’, তারই ভিতরে ভিতরে চিরবিকাশশীল মানবাত্মার চিরসন্ধান চির-অভিযান— শুভ অশুভ, সুন্দর কুংসিত, সুস্ব স্বল, স্বপ্ন ও বাস্তব, প্রেম ও হিংসা, এ-সবেরই নিরন্তর ঘাত-প্রতিঘাতে সব-শেষে ভাস্বর হয়ে ফুটে উঠেছে জ্যোতি ও আনন্দের রূপ : মানুষের গৃহে মাতৃ-অঙ্কে নগ্ন শিশুর বেশে অপরাজিত চিরপ্রাণ : শুচি, সুন্দর, অপাপবিদ্ধ।

রবীন্দ্র-গগ্নছন্দের এক প্রাস্তে থাকে যদি এই ‘শিশুতীর্থ’, অশ্রু প্রাস্তে আছে মনে করতে পারি পত্রপুট কাব্যের ‘পৃথিবী’। সমগ্র মানব-ইতিহাস বা সকল যুগ সকল জাতি নয়, একক ব্যক্তির মানব-জীবনই এর প্রস্থানভূমি। ব্যক্তি রবীন্দ্রনাথ প্রাণের আবাস এই পৃথিবী থেকে যাবার আগে বলে যেতে চান—

‘আজ আমার প্রণতি গ্রহণ করো পৃথিবী !...

মহাবীর্যবতী তুমি বীরভোগ্যা,

বিপরীত তুমি ললিতে কঠোরে,

মিশ্রিত তোমার প্রকৃতি পুরুষে নারীতে,

মানুষের জীবন দোলায়িত করো তুমি দুঃসহ দ্বন্দ্বে ।...

শুভে অশুভে স্থাপিত তোমার পাদপীঠে

তোমার প্রচণ্ড সুন্দর মহিমার উদ্দেশে

আজ রেখে যাব আমার ক্ষতবিক্ষত লাহিত জীবনের প্রগতি ।...

অচল অবরোধে আবদ্ধ পৃথিবী,

মেঘলোক উধাও পৃথিবী,

গিরিশঙ্কমালার মহৎমৌনে ধ্যাননিমগ্না পৃথিবী,

নীলানুরাশির অতল তরঙ্গে কলমস্ত্রমুখরা পৃথিবী

অন্নপূর্ণা তুমি সুন্দরী, অন্নরিক্তা তুমি ভীষণা ।...

স্নিগ্ধ তুমি, হিংস্র তুমি; পুরাতনী তুমি নিত্যনবীনী ।...

দিয়ো তোমার মাটির ফোঁটার

একটি তিলক আমার কপালে ।’

গগনছন্দই বটে, তবু মনে হয় না কি অদৃশ্য মৃদঙ্গে পাখোয়াজে বোল বাজছে আর অবিশ্রুত সেই মধুর গম্ভীর মস্তুর তালে তালেই অপূর্ব এই কবিতার বাক্যগুলি স্তবকগুলি ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত ?

সত্য বটে ‘গগনছন্দ’ কথাটি শুনলেই ‘সোনার পাথর-বাটা’ মনে হতে পারে । অথচ নবনবোন্মেষশালিনী বুদ্ধিকেই যদি প্রতিভা বলা হয়, অতীতের যে-কোনো নজিরেই তার নিত্যনূতন সাধনা ও সিদ্ধিকে নিন্দিত বা নিষিদ্ধ করা চাল না । কাব্যলোকের সীমানাকে বহুদূর পর্যন্ত প্রসারিত ক’রে প্রায় সমস্ত সংসারটি তার সামিল করবেন ব’লেই গগনছন্দ নিয়ে কবির এই পরীক্ষা । আসলে কেবল শব্দগত ওজনের, ছক-বাঁধা মাত্রা ও যতির, ছন্দ এ নয়— ভাবেরই ছন্দ । তাই বিশেষ আবেগে ও আবেশে বিশেষ কথায় জোর দিতে কিম্বা দরদ কোটাতে, কর্তা কর্ম ক্রিয়া পদের পারস্পর্যভঙ্গ, যেটা মৌখিক আলাপেরই চিরায়ত বা অন্তর্নিহিত এক প্রবণতা, সেটুকুই এর বিশেষত্ব । এ কথা মনে রাখা দরকার, ছন্দের বন্ধনে যিনি ছিলেন চিরমুক্ত (তটের বন্ধনে যেমন নদী), তার বাইরেও তাঁরই মুক্তি সহজ স্বচ্ছন্দ ভাবে প্রকাশ পেয়েছে এই গগনছন্দে । বিষয়ভেদে এর যে বহু বৈচিত্র্যও ঘটেছে তার সাক্ষ্য দেয়— কোপাই, ছেলেটা, সাধারণ মেয়ে, শিশুতীর্থ, প্রথম পূজা অথবা পৃথিবী ।

রবীন্দ্রনাথের কবিজীবনে এই গগনছন্দেরও বিশেষ প্রয়োজন ছিল। আবেগ ও চিন্তা, সামগ্রিক জীবনদর্শন ও প্রাণপূর্ণ অনুভূতি, ছয়েরই একীভূত প্রেরণায় রবীন্দ্রকাব্যে অপূর্ব বিশ্বয়ের সৃষ্টি হয়েছিল বলাকায়। পলাতকা, শিশু ভোলানাথ, পূরবী, মছয়া, বনবাণী পার হয়ে প্রায় সার্থক এক দশকে সেটি এসে থামল পরিশেষ কাব্যে। সপ্ততিবর্ষের পদবীতে উঠে দাঁড়ালেন কবি। ভাব ও ভাষার সিদ্ধি এমনি অনায়াসলভ্য, যে, নূতন কোনো বিষয় আর নেই, পুলকশিহরণ নেই নব নব আবিষ্কারের, তাই ‘প্রেরণা’ বা আন্তরিক তাগিদও নেই নূতন রচনার —এইটেই মনে হয়েছিল।

শিল্পী ও কবি-জীবনের এমন সন্ধিক্ষণে একান্ত প্রয়োজনীয় হয়ে পড়ে, নূতন ভাব না হলেও নূতন ভাষা, নূতন ছন্দ, নূতন উপায় উপকরণ ও কলাকৌশল। ফলে পুরাতন রসসামগ্রীই, চিরদিনের এই জগৎ ও জীবন, দুঃখ সুখ, রাগ বিরাগ, বিরহ মিলন —নিমেষে সবই নূতন হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রপ্রতিভার ক্ষেত্রে গগনছন্দ দিয়ে সেই উদ্দেশ্যই বিশেষ-ভাবে আর বিশ্বয়কর-ভাবেই সিদ্ধ হয়েছে। দেখা যায়, জীবনের এই পর্বে তিনি এমন অনেক কবিতা লিখেছেন রীতিমত ছন্দে, যার ভাব ভাষা অলঙ্কার শব্দসজ্জীত কিছুই নিন্দার নয় অথচ কী যেন সংহত আবেগ ও আবেশের নূনতা ঘটেছে —এটি হয়তো অনুমান করেছেন রসিক আর বিশেষভাবে অনুভব করেছেন স্বয়ং কবি। তাই ঐ কবিতা ঐ বিষয়-বস্তুই গগনছন্দে ভেঙে গড়েছেন তিনি আর নূতন প্রাণসঞ্চারে নূতন রসের ছোতনায় পুলকিত হয়ে উঠেছেন একই কালে কবি ও রসিক। এটি তো বাস্তব ঘটনাই, যে, গগনছন্দ-অনুশীলনের সঙ্গে সঙ্গে নবযৌবন ও নববল লাভ করেছে রবীন্দ্রপ্রতিভা। কবিপ্রতিভার চরিত্রগত বিশেষ বিবর্তনেরও অনুশঙ্গী এই গগনছন্দ।

অথ কবির ক্ষেত্রে এ প্রয়োজন হয়তো নেই। এ ছন্দে অধিকার-লাভ ও সার্থক সৃজন হয়তো যার-পর-নেই দুর্বল হবে —এ কথা ইঙ্গিতে ইশারায় রবীন্দ্রনাথ বলে গিয়েছেন আর আমাদেরও মনে রাখা

ভালো । —‘বড়ো কঠিন সাধনা যার / বড়ো সহজ সুর’ ।^৬

১৩৩৮ সনের জীবনে শুরু করে কিছুকাল পর্যন্ত নব-উদ্ভাবিত এই গল্পছন্দকে রবীন্দ্রনাথ নূতন হাতিয়ার হিসাবে ব্যবহার করেছেন । পরে নূতন আবেগ আনন্দ ও প্রেরণা নিয়ে ফিরেছেন চিরায়ত কবিতায়, ছন্দে, মিলে, বিশেষতঃ সঙ্গীতে । কেননা, গীতিকবিতাই রবীন্দ্রপ্রতিভার সর্বশ্রেষ্ঠ ধারক ও বাহক, সব দেশে সব যুগের সাহিত্যে ও সৃষ্টিতে সেই তাঁর অলৌকিক শ্রেষ্ঠতার সীমা ।^৭

পুরোগামী পৃ ৮৩ - যত কিছু বক্তব্যের অমূল্যে ব্যাখ্যা ও বিবৃতি দেওয়া গেল পরবর্তী ১-৫ সংখ্যক উত্তরটীকায় আর এই পৃষ্ঠার বিষয় সম্পর্কেই বলা হয়েছে পরের দুটি টীকায় ।

উত্তর- চাঁকা ও টিপ্পনী

- ১ নৃত্যভঙ্গী / লাস্তগতি অথবা সঙ্গীত মাত্র ?
- ২ সঙ্গান অমুশীলনের কোনো ইচ্ছা বা অভিপ্রায় না থাকলেও, স্বতই এসে যায় নি কতকটা 'পুষ্পঞ্জলি'তে ? এ সম্পর্কে দৃষ্টান্ত-যোগে বিশদ আলোচনা আছে বর্তমান লেখকের রবীন্দ্রপ্রতিভা গ্রন্থে (প্রাবণ ১৩৬৮), পৃ ১৮৩-৮৬ ।
- ৩ বাক্য ভেঙে ভেঙে সাজানোর বিরল একটি দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় তবু ১৩২৬ আখিরের ভারতীতে ; এটি হল লিপিকার প্রথম পর্বের শেষ কথিকা : প্রশ্ন । কিভাবে ভারতীতে ছাপা হয় তা দেখা যাবে লিপিকার অধুনা-প্রচলিত সংস্করণে বা মুদ্রণে, গ্রন্থপরিচয়ের শেষে ।
- ৪ রঙ্গমঞ্চে নয়, বলতে গেলে সর্বসাধারণের বা সজ্জন সামাজিকগণের সমভূমিতে ।
- ৫ 'মিল'-ছুট ছন্দ থেকে রবীন্দ্রনাথ কিভাবে এগিয়ে যান শনৈঃ শনৈঃ 'মিল'-ছুট গম্ভীৰ্বন্ধের ব্যবহারে, এখানে তার একটি তালিকাও দেওয়া চলে । পরিশেষ (ভাদ্র ১৩৩৯) কাব্যে কোথাও গম্ভীৰ্বন্ধের ব্যবহার হয় নি ; 'মিল'-ছুট ছন্দের প্রকরণগত পরীক্ষা যে ৬টি কবিতায়, সেগুলি সবই এখন পুনশ্চ কাব্যের নূতন সংস্করণের তথা মুদ্রণের অঙ্গীভূত । অতএব কেবল প্রচলিত পুনশ্চ কাব্যের কবিতা-গুচ্ছের একটি কালক্রমিক তালিকা দিলেই এই পর্বে রবীন্দ্র-কবিকৃতির প্রায় সব ক'টি পদক্ষেপ গুনে নেওয়া যাবে ; তার সঙ্গে যোগ করতে হবে, অবশ্য, শেষ সপ্তকের প্রথম কবিতাটি— তাতে তারিখ দেওয়া আছে ১৩৩৯ সনেরই । পুনশ্চ-যুত 'তীর্থযাত্রী' ও 'চিররূপের বাণী' লেখার সুনির্দিষ্ট তারিখ জানা নেই, লেখাও এক-রকম অস্ত্রের অমুরোধে-উপরোধে— অতএব, ও-ছটি তালিকায় না ধরলেও ক্ষতি নেই । আলোচ্য ৪৯টি কবিতার রচনাকাল একটি সারসংক্ষেপ আকারে দেখানো গেল পরের হ-পৃষ্ঠায় ।

রচনা : আবণ ১৩৩৮ — ১৩৩৯ কাব্দন ।

গড়হলে	হলে	রচনা
১ নিশ্চীর্ণ		আবণ ১৩৩৮
২ শাপমোচন		পৌষ ১৩৩৮
৩	খেলনার মুক্তি	১৩ আষাঢ় ১৩৩৯
৪	পত্রলেখা	১৪ আষাঢ় ১৩৩৯
৫	খ্যাতি	২৪ আষাঢ় ১৩৩৯
৬	বাঁশি	২৫ আষাঢ় ১৩৩৯
৭	উন্নতি	২৬ আষাঢ় ১৩৩৯
৮	ভীকু	৫ আবণ ১৩৩৯
৯ মানবপুত্র		আবণ ১৩৩৯
১০ পুকুর-ধারে		২৫ আবণ ১৩৩৯
১১ ক্যামেলিয়া		২৭ আবণ ১৩৩৯
১২ ছেলেটা		২৮ আবণ ১৩৩৯
১৩ ছেঁড়া কাগজের ঝড়ি		২৮ আবণ ১৩৩৯
১৪ প্রথম পূজা		২৮ আবণ ১৩৩৯
১৫ সাধারণ মেয়ে		২৯ আবণ ১৩৩৯
১৬ খোয়াই		৩০ আবণ ১৩৩৯
১৭ শেষ চিঠি		৩১ আবণ ১৩৩৯
১৮ কোপসই		১ ভাদ্র ১৩৩৯
১৯ দুস্তন কাল		১ ভাদ্র ১৩৩৯
২০ সহস্রাতী		১ ভাদ্র ১৩৩৯
২১ বালক * [আবণ ১৩৩৯]		২ ভাদ্র ১৩৩৯
২২ বালিকা * [১ ভাদ্র ১৩৩৯]		৩ ভাদ্র ১৩৩৯
২৩ দেয়া		৪ ভাদ্র ১৩৩৯
২৪ শেষ দান		৫ ভাদ্র ১৩৩৯

গতছন্দে	ছন্দ	বচন
২৫ বিচ্ছেদ * [৮ আবণ ১৩৩৬]		৭ ভাদ্র ১৩৩৯
২৬ স্মৃতি		৭ ভাদ্র ১৩৩৯
২৭ অপরাধী		৭ ভাদ্র ১৩৩৯
২৮ সুন্দর * [৩২ আষাঢ় ১৩৩৬]		৭ ভাদ্র ১৩৩৯
২৯ নাটক * [২৩ আবণ ১৩৩৬]		৯ ভাদ্র ১৩৩৯
৩০ পত্র * [১৫ আবণ ১৩৩৬]		১০ ভাদ্র ১৩৩৯
৩১ কাক * [২৭ চৈত্র ১৩৩৭]		১১ ভাদ্র ১৩৩৯
৩২ বিশ্বশোক		১১ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৩	কোমলগান্ধার	১৩ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৪	ধর-ছাড়া	১৭ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৫ ছুটির আয়োজন		১৭ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৬ একজন লোক		১৭ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৭	শালিখ	২১ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৮ অস্থানে		২৩ ভাদ্র ১৩৩৯
৩৯ কীটের সংসার		২৪ ভাদ্র ১৩৩৯
৪০	মৃত্যু	২৬ ভাদ্র ১৩৩৯
৪১	ছুটি	৩১ ভাদ্র ১৩৩৯
৪২	গানের বাসা	৩১ ভাদ্র ১৩৩৯
৪৩	পয়লা আশ্বিন	১ আশ্বিন ১৩৩৯
৪৪ স্থির কেনেছিলেম পেয়েছি তোমাকে		১ আশ্বিন ১৩৩৯
৪৫ শুচি		১ আশ্বিন ১৩৩৯
৪৬ রঙেরেজিনি		২৫ আশ্বিন ১৩৩৯
৪৭ প্রেমের সোনা		১ মাঘ ১৩৩৯
৪৮ স্মৃতি		১৪ মাঘ ১৩৩৯
৪৯ রানসমাপন		১৫ কাশ্বিন ১৩৩৯

এ স্থলে তালিকাবদ্ধ কবিতাগুলির রচনাকাল দেখা যায় ১ বৎসর ৮ মাসের মধ্যে; প্রথম ও দ্বিতীয় কবিতা-ছটি রচনার মধ্যে অন্তর ৪ মাসের ব্যবধান; তারও পরে-পূর্বরায় প্রকাশিত প্রকরণ-পত্র পরীক্ষায় হাত দিতে আরো প্রায় ৬ মাস স্পেন। 'মিলন'-ছবি 'সাধু' ছন্দে লিখলেন কবি অতি অল্প সময়ের মধ্যে, ৬টি কবিতা : সংখ্যা ৩-৮। পরের ২৪টি কবিতার প্রত্যেকটি স্বার্থ পূর্ণ ছন্দে। এর মধ্যে অন্তত তারকিত ৭টি কবিতার ক্ষেত্রে জানা যায় পুরোনো কোন্ কোন্ পত্র-প্রবন্ধের আধারে নূতন রচনার উদ্ভব। ২২-সংখ্যক রচনার মূলে যে নিবন্ধ তাব সুনির্দিষ্ট রচনাকাল নির্দেশ করা যায় নি; 'শ্রাবণ ১৩৩৯' নানা কারণেই অনুমান করা যায় আর কবিতা-রচনার কাল অব্যবহিত বললেও অত্যাশ্চর্য হয় না। অল্প সব-কটি ক্ষেত্রে মূল রচনা ও কবিতা-রচনার মধ্যে ব্যবধান ২১৩ বৎসরের কম নয়। তালিকায় মূল গল্পরচনার সময়-নির্দেশ বঙ্গবী-মধ্যে, 'সেগুলি (সেই মূল রচনাবলি) 'পুনশ্চ' কাব্যের প্রচলিত সংস্করণে বা সর্বাধুনিক মুদ্রণে গ্রন্থপরিচয়ের অঙ্গীভূত। এই 'বাংলা' কবিতার প্রাথমিক রূপ ও রূপান্তর নিয়ে কিছু বিস্তারিত আলোচনা পাওয়া যাবে বিশ্বভারতী-কর্তৃক প্রচারিত রবীন্দ্রসাহিত্যের তৃতীয় সংকলনে, পৃ ২০-৩২।

সংখ্যা ৪৪ শেষ সপ্তকের প্রথম কবিতা। প্রথম-প্রকাশিত পুনশ্চ (আগ্নি, ১৩৩৯) কাব্যের সর্ব দিক দিয়েই যেটি শেষ কবিতা ('পূর্ণা আগ্নি') তার পরবর্তী কবিতাগুলির এটি অঙ্গীভূত। বলা বাহুল্য হবে না, যেমন বর্তমান তালিকার সংখ্যা ৩-৮ তেমনি সংখ্যা ৪৪-৪৯ কোনো কবিতাই পুনশ্চের প্রথম সংস্করণে ছিল না; থাকবার কথাও নয়। সংখ্যা ৩-৮ ছিল পরিশেষ (ভাদ্র ১৩৩৯) কাব্যের অঙ্গীভূত হয়ে আর সংখ্যা ৪৪-৪৯ লেখাই হয় নি।

সমগ্র রবীন্দ্রসাহিত্যের প্রথম ও দ্বিতীয়-যে রচনা-ছবি, এর সম্পর্কে কিছু পরিচয়

স্বাধীনতা এখানে সংকলন করা যায় প্রচলিত পুনশ্চ কাব্যের
একপরিচয় থেকে । —

শিশুতীর্ষ বিচিত্রা মানিক পত্রে প্রচারিত হয় ১৩৩৮ ভাদ্রে ।
তার শিরোনাম-স্থলে ছিল :

সনাতনম্ এনম্ আহব্ উতাগ্ স্মাৎ পুনর্নবঃ । — অথর্ব বেদ
(ইনি সনাতন ইনিই অগ্নি পুনর্নব ।)

সকলেই জানেন এটি রবীন্দ্রনাথের একটি মৌলিক ইংরেজি রচনা
The Child-এর রূপান্তর । *The Child* লেখা হয় ১৯৩০ খৃষ্টাব্দে
জার্মানির মিউনিক শহরে খৃষ্টজীবনের অপরূপ নাট্যরূপ-দর্শনের
প্রেরণায় । জার্মানির 'বিখ্যাত উফা কম্পানী ফিল্মের উপযুক্ত একটা
কিছু' লিখে দিতে অনুরোধ করাতেই কবি এসময় এ রচনায় প্রবৃত্ত
হয়েছিলেন । ২৬ জুলাই ১৯৩০ তারিখের এক চিঠিতে শ্রীঅমিয়চন্দ্র
চক্রবর্তী লেখেন : 'রবীন্দ্রনাথ সারাদিন ধ'রে ইংরেজিতে একটি
নূতন রকম টেক্সটকে ফিল্মের জগৎ নাটক লিখছেন ।'

The Child ১৯৩১ খৃষ্টাব্দে বিলাতে প্রকাশ্যে প্রকাশিত ।

১৩৩৮ বঙ্গাব্দে গীতোৎসব উপলক্ষ্যে (২৮, ২৯, ৩১ ভাদ্র ও
১ আশ্বিন তারিখে) শিশুতীর্ষের বিষয়বস্তু নিয়েই রবীন্দ্রনাথের
পরিকল্পনা ও প্রযোজনা অনুযায়ী কলিকাতার রঙ্গমঞ্চে সর্ব-
সাধারণের সমক্ষে একটি নৃত্যাভিনয়ের অনুষ্ঠান হয়, এ কথা
উল্লেখযোগ্য । এই 'গীতোৎসব' আলোচিত হয়েছে রবীন্দ্রজীবনী
তৃতীয় খণ্ডে (অগ্রহায়ণ ১৩৬৮ / পৃ ৪০২-১০) ; তা থেকে
কবিকৃত ঐ পরিকল্পনার কিছু আভাস পাওয়া যাবে ।

শাপমোচন লেখাটিতে রাজা (১৩১৭ পৌষ) নাটকের
কথাবস্তুকেই নৃত্যানাট্যের উপযোগী রূপ দেন রবীন্দ্রনাথ সন্দেহ
নেই । রবীন্দ্রজয়ন্তী উৎসবে ১৩৩৮ পৌষের ১৫ ও ১৬ তারিখে
শান্তিনিকেতন আশ্রমের ছাত্র ছাত্রী দিয়ে এর প্রথম অভিনয় ।

নৃত্যনাট্যের রূপ নানা সময়ে নানা উপলক্ষ্যে কবি-কর্তৃক বারংবার রূপান্তরিত, তার কিছু তথ্য পাওয়া যাবে বিশ্বভারতীর রবীন্দ্র-রচনাবলী-২২'এর গ্রন্থপরিচয়ে। মূল কবিতা তথা কথাবস্তুই বিচিত্রায় প্রচারিত (মাঘ ১৩৩৮) এবং পুনশ্চ কাব্যে সংকলিত। ছটিতে কিছু পাঠভেদও আছে। গ্রন্থে বর্ণিত এই পাঠটুকু আছে 'বিচিত্রা' পত্রিকায় সব-শেষে—

কখন হুজনেরই অগোচরে বিরহবেদনার তাপে

ইন্দ্রের শাপ স্থলিত হয়ে পড়ে গেছে।

সংকলিত তালিকায় বিশেষ লক্ষের বিষয় (লক্ষ্য না ক'রে কেউ পারবেন না)— এক আবেগে বিশেষ প্রয়োজনে, যুগপৎ বাইরের ও ভিতরের তাগিদে, 'শিশুতীর্থ' সমাধা ক'রে (মধ্যে অল্পরূপ প্রয়োজনে 'শাপমোচন'ও লিখে দিয়ে) আরেক আবেগে ফিরে যখন মন দিলেন রবীন্দ্রনাথ গল্পছন্দে (মানস সৃষ্টির ক্রিয়ায় ও প্রক্রিয়ায় একটা ছন্দ কি নেই এ ব্যাপারে ?), কী বিচিত্র আর কতটা দ্রুত কবিকল্পনার স্বচ্ছন্দ সঞ্চরণ! প্রায় অবিচ্ছেদ্যে লিখে গেছেন ২৫শে আবেগ থেকে ১লা আশ্বিন অবধি। একই দিনে লিখেছেন 'ছেলেটা' 'ছেঁড়া কাগজের বুড়ি' আর 'প্রথম পূজা' (কোনটির পর কোনটি সে তথ্যের উদ্ঘাটন হয় নি অজ্ঞাবধি) —এ কি অনায়াসে ধারণা করা যায়? অথচ কবি রবীন্দ্রনাথের জীবনে হয়তো এরূপই ঘটেছে বারংবার। তাঁর কবিতার ছন্দের চেয়ে আশ্চর্য তাঁর মনের গতিচ্ছন্দ, বোধ করি এ কথা আমাদের মানতেই হয়।

গল্পছন্দ প্রথম ব্যবহার করেন রাজকুমার রায় (১৮৪২-৯৪) এমন কথা প্রচলিত আছে। নিদর্শন দেখা যাবে 'সাহিত্যসাধক-চরিত-মালা'য়। সে ছন্দে আর রবীন্দ্রিক ছন্দে আশমান-কমিনী কারাক মনে হয় না কি? এ কথাই হয়তো বলা যায়— কবি রাজকুমার রায় প্রয়োজন-বোধে (সে প্রয়োজন হয়তো বাহ্যিক বা মূল) গল্পছন্দ

হাংড়েছিলেন সত্য, ঠিক যেন খুঁজে পান নি।

শান্তিনিকেতন-আশ্রম-নিবাসী নিশিকান্ত রায়চৌধুরী কবির আগেই গদ্যছন্দ ব্যবহার করেন ‘টুকুরি’ পর্যায়ের কবিতায়, এমন গুজবও শুনে থাকব। কথাটা তথ্যানির্ভর ও বিচারসহ কিনা পরে দেখা যাচ্ছে। ‘টুকুরি’ সম্পর্কে বুদ্ধদেব বসুর মন্তব্য, রবীন্দ্রনাথেরও প্রতিমন্তব্য এবং পরে তার সংশোধন, এ-সব আজ কৌতূহলী জনের অগোচর নয়, কেননা ইতিমধ্যে বহুপ্রচারিত সাময়িক পত্রে মুদ্রিত। কিন্তু ‘নিশ্চিত তথ্য’ সংজ্ঞার উপযোগী সব মাল-মশলা শান্তিনিকেতন-রবীন্দ্রভবনেও পাওয়া যাবে কি? অভিমাত্রী নিশিকান্ত তাঁর যা ধারণা ও বিশ্বাস কখনো বুঝি খুলে বলেন নি আর তাঁর সব কথা সঠিক ভাবে আমরাও জানি নে।

সে যাই হোক, রবীন্দ্রগদ্যছন্দের উৎপত্তিবিচারে ‘পুষ্পাঞ্জলি’ অবধি না গেলে নয়। আর, রবীন্দ্রনাথের যথার্থ ‘অগ্রজ’ এ ক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর ‘পাহাড়িয়া’ ছন্দে, বিচিত্রা মাসিক পত্রে ১৩৩৪ শ্রাবণ-কার্তিকে যে-জাতীয় কবিতার প্রথম প্রচার। (বলা বাহুল্য, সজ্ঞান সাহসিক ও সচ্ছন্দ গদ্যছন্দই যদি হয় বিচার্য বিষয়, রবীন্দ্রনাথের পুষ্পাঞ্জলি ও লিপিকা আমাদের হিসাবের বাইরে রাখা ভালো।) অবনীন্দ্রনাথের নিজস্ব ভাষাভঙ্গিতে, যেমন আলাপে তেমনি লেখায়, এর প্রবণতা সব সময়েই ছিল। ১৩৩৪ পৌষের এক অভিজ্ঞতা আমার নিজেরই মনে আছে। ‘শিশুতীর্থ’ রচনার প্রায় ৪ বছর আগে। অবনীন্দ্রনাথের মুখের কথা শুনেই যে ‘কথিকা’ আমি লিখে ফেলি, তাঁকে দেখালে তিনি তা বদলাতে বসলেন যথারীতি। আমার ভাষা ভঙ্গী প্রায় কিছুই রইল না। সে সময়, হয়তো তার আগেও, আমায় বলেন তিনি বাক্যের ভিতর কর্তা কর্ম ক্রিয়া-বিশেষ্য বিশেষণ পদগুলির প্রত্যাশিত পারস্পর্যের ওলোট-পালোট ঘটাতে। নিজে করলেন তাই, কেননা এ ছিল তাঁর স্বভাবসিদ্ধ বাগ্‌ভঙ্গী বা তারই আরেকটু ‘অতি’মাত্র। (দ্রষ্টব্য :

কালি ও কলম, ফাস্তুন ১৩৭৮, পৃ ১০৭১-৭৬, 'ভাষাশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ'।) তাই বলি, এক হিসাবে এ ব্যাপারে কবির অগ্রগামী হলেন অবনীন্দ্রনাথ। (কীরের পুতুল / ভূতপত্নীর দেশ, এ-সবও দ্রষ্টব্য।) পুনশ্চের ভূমিকায় সংগত কারণেই রবীন্দ্রনাথ উল্লেখ করেছেন অবনীন্দ্রনাথের, মন্তব্য করেছেন 'অতি'টুকু নিয়ে।

- ৭ পরিবর্তিত ও ঈষৎ পরিবর্ধিত বেতার-ভাষণ। সময় বাঁধা ছিল বেতারে; ভালো হয়েছিল বেশি বলার সুযোগ না থাকায়। ভাষণ অতিভাষণে পৌঁছয় নি আর পাদটীকার নামগন্ধ না থাকলেও, সার-কথা সব কি বলা হয় নি? এখানে বলা আবশ্যক— *Gitanjali* এবং *The Child* পরস্পর তুলনীয় ছন্দঃস্পন্দের দিক দিয়ে (ছত্র সাজানোর স্থূলদৃষ্টিগোচর চেহারা নিয়ে নয়) —ও দুটি লেখার স্থান কাল উপলক্ষ্য বা বিশেষ প্রয়োজন সে-সবও মননীয়। ওর পটভূমিতে দেখতে হবে *Bible, Whitman, Carpenter* এবং বেদে জাবাল-সত্যকামের আখ্যান-কথন। (শেষোক্ত রচনা বিশ্বভারতী-প্রকাশিত ১৩৭২ বৈশাখের 'রূপান্তর' গ্রন্থে পাওয়া যাবে, পৃ ২০/২১।) কবির হাতে ভাষান্তরই হয়ে উঠেছে রূপান্তর / জন্মান্তর যেমন *Gitanjali*-তে তেমনি শিশুতীর্থে, না হয়ে উপায় ছিল না —এ কথা স্পষ্ট হওয়া চাই। ছন্দোলোকে নূতন সিংহদ্বার তাই খুলে গিয়েছে। বড়ো কবিপ্রতিভার ক্ষেত্রে প্রায় সব সময়েই স্থূল প্রয়োজন ও বাহ্যিক ঘটনার অন্তরালে গা-ঢাকা দিয়ে থাকে গহনে গভীরে নিগূঢ় অস্ত্র হেতু, অস্ত্র প্রয়োজন, কবির নিজস্ব প্রকৃতি ও বহুবিচিত্র অভিজ্ঞতা— যথাকালে সে-সবই সামনে এসে কবিকৃতির পথিকৃৎ, পথপ্রদর্শক ও নিয়ামক হয়। যেখানে একরূপ প্রতিভা থাকে না, সমস্ত ঘটনাই একরূপ বাইরে বাইরে ঘটে যায়, গভীর থেকে সাড়া জাগে না, নেতৃস্থ আসে না— যথার্থ সার্থকতায় পৌঁছনো তাই ছরাশাই থেকে যায়।

৮ [পুরোগামী '৯৬' পৃষ্ঠায় প্রথম অনুচ্ছেদের যে বক্তব্য, তারই অনুবৃত্তি।] শাস্তিনিকেতনের রবীন্দ্রসদনে-সংরক্ষিত 'টুকুরি'-পাণ্ডুলিপি ভালো ক'রে দেখা গেল। অধিকাংশ কবিতার দুটি রূপ—বাঁয়ে জোড় পৃষ্ঠায় আর ডাইনে বিজোড় পৃষ্ঠায় সাম্না-সাম্নি নকল করেন (শ্রীশোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায়ের মতে) শ্রীঅমিয়চন্দ্র চক্রবর্তী। ১৪৩টি কবিতা। তন্মধ্যে ৭টিতে বিশেষ বা কোনোই বদল করা হয় নি দেখা যায় আর ৩৯টির অন্ত্য রূপই ডাইনে আছে—অতএব এগুলিতেও কোনো পরিবর্তন ঘটে নি এরূপ কল্পনা করা চলে। বাকি কবিতাগুলো পরিবর্তন-প্রক্রিয়া একরূপ নয়—বহু এবং বিচিত্র। কোথাও ৬টি বাক্যের যা-কিছু বক্তব্য তার নির্ধারিত একটিমাত্র বাক্যে বিহ্বল। কোথাও পর পর প্রত্যেক ছত্রের প্রায় আধখানা যেন কাঁচি দিয়ে কেটে ফেলা হয়েছে, এরূপ ৭৮ ছত্র। কোথাও কোনো-একটা কাহিনীর মোড় ফেরানো হল, কোথাও সংক্ষেপ করা সম্বন্ধে বেশ স্পষ্ট অথবা ব্যঞ্জনাময় হয়ে উঠল আর কদাচিৎ পরিবর্তনের ফলে অস্পষ্ট হয় নি যে তাও নিঃসংশয়ে বলতে পারি নে। ছত্রে ছত্রে অন্ত্য-মিল-ছুট এই কবিতাগুলি রূপে গুণে বেশ আসর জমিয়েছে অথবা উল্লেখ-যোগ্য উৎকর্ষে পৌঁচেছে ক্রমে ক্রমে, অর্থাৎ শেষের দিকে। কলাবৃত্ত মুক্তক অধিকাংশের ছন্দোরূপ, দলবৃত্তও আছে; ছ-একটি গগুছন্দের গা ঘেঁষে গেলেও, রীতিমত ছন্দেই। 'টুকুরি' ছাপা হয় বিচিত্রায় ১৩৩৮ অগ্রহায়ণ-কান্তনের পর পর চার সংখ্যায়। তদতিরিক্ত একটি ('ফেরিওয়ালী') নিশিকান্তর বিশেষ এক ছবির বর্ণনা; স্বতন্ত্র ছাপা হয় বিচিত্রাতেই (বৈশাখ ১৩৩৯ মুখপাতে) পূর্বোক্ত ছবির সঙ্গে যুক্ত ক'রে। 'ডালিমবালা' ব'লে একটি রচনা (সংরক্ষিত খাতায় সংখ্যা ১৩৭) রবীন্দ্রনাথের রুচিতে বেধেছে ব'লেই হয়তো পাঠানো হয় নি বিচিত্রায়—ছাপা হয় নি। মোটের উপর এই হল আমাদের আবিস্কৃত তথ্য।

আমি যখন বোলপুর-শান্তিনিকেতনে সবে এসেছি, মণিমোহন রায়চৌধুরী (বহরমপুর), স্মতান হরাহাপ (স্মাত্রা), নিমিকাস্ত রায়চৌধুরী (বরিশাল) সকলেই রয়েছে শান্তিনিকেতনের কলা-ভবনে— তখনকার এই লেখা। তখনকার লেখাই (অল্পকাল পরের ?) যেটি ‘পণ্ডিচেরীর ঈশান কোণের মাঠ’* কবিতার অগ্রজ বা পূর্ব-অবতারই। ‘টুকুরি’ গুরুদেবকে নির্বন্ধাভিশয়ে পড়ানো (প্রথমে তিনি এই অনাহুত অদ্বুত ‘পরীক্ষা-নিরীক্ষা’টিকে মোটেই

‘বাংলা কাব্যপরিচয়’ (বিরলপ্রচার ১৩৪৫)-সংকলন-সম্পাদন-কালে এ কবিতাকে বহুমান দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ গ্রহণ করে (পৃ ২৯৭-৩০১)। ছন্দের গা ঘেঁষে গেলেও এটি যে গল্পই সে কি লক্ষ্য করেন নি, যদিও বলেছেন ভূমিকায় (ষষ্ঠ পৃষ্ঠা শেষ অনুচ্ছেদ) ‘এই সংকলন-গ্রন্থে আধুনিক বাংলার গল্পকাব্য থেকে সংগ্রহ করা হয় নি’? অথবা লক্ষ্য করলেও উপেক্ষা করেছেন এর উৎকর্ষের উপলব্ধিতে? সে যাই হোক, যেমন এ কবিতার বাগ্‌বিত্তি তেমনি শব্দবন্ধার (ছত্রের সঙ্গে ছত্রের অন্ত্যমিল অবিরল) আর তেমনি তো চিত্রময়তা। রীতিমত ছন্দোবদ্ধ না হয়েও ছন্দের ক্রিয়ম সৃষ্টি করে যতটা পত্রপুটের ‘পৃথিবী’ (তিন / অন্ত্য মিল অবশ্য নেই) তাই যেন অভিশ্লিষ্ট বা বহুগুণিত এখানে। সেই “অতি”টুকুই রসিক-ভেদে কেউ যেমন ঈষৎ-একটু দোষ মনে করতে পারেন, কেউ বা শুণ বলেই গণ্য করবেন। কবিতা শুরু হয়েছে এইভাবে : কোন্ / সংগোপন / থেকে এল, এই উজ্জল / স্ত্যামল / বিন্দুর শিখা। / এই পাষাণখণ্ড-কটকিত / শুক রুধির-সঞ্চিত / প্রাণহীন রক্তবর্ণ মুক্তিকা / কার স্পর্শে পেয়েছে প্রাণ। / অমৃত-মিষিত বন-মঞ্জরীর অবদান / কোন্ অদৃশ্য সৌন্দর্যের উৎস থেকে উৎসারিত— / এই গবল-কুণ্ডলিত / ভূজঙ্গ-ভূমির সঙ্গে সঙ্গে / প্রস্তুতি-মাধুরীর তরঙ্গে / ইত্যাদি

আমল দিতে চান নি কিন্তু নিশিকান্ত তবু নাছোড়বান্দা), তাঁর ভালো করে দেখতে দেখতে ক্রমশ ভালো লাগা আর সেই সঙ্গে বদল করতে থাকা, অমিয় চক্রবর্তীকে দিয়ে আত্মস্তু নকল করানো, সেগুলি বিচিত্রা মাসিকপত্রে পাঠানো আর ছাপা হওয়া, এ-সবে অন্তত এক মাস সময় লেগে থাকবে এই আমাদের অনুমান। অতএব ‘টুকুরি’র রচনাকাল ১৩৩৮ আশ্বিন-কার্তিক ? অসম্ভব নয়।

এ কথা ঠিক, নিশিকান্তর স্বল্পে কবিতার ‘ভূত’ চাপলে তার লেখায় ছেদ পড়ত না, সে প্রায় রাত-দিনের ভেদ রাখত না, হয়তো পথে প্রাস্তরেও রচনা করত মনে মনে— খাতায় টোকা হোক, নাইয় ঘরে ফিরে এসে। এই লেখাগুলির বিশেষ উপলক্ষ্য হল বন্ধু মণি-মোহনের উক্তি : ‘ভাই, কবিতার ভাব তো পাই, লিখতেও চাই কিন্তু ঐ ছন্দ আর মিল-টিল-গুলো কিছুতেই বাগে আনতে পারি নে।’

‘আরে, তাই নাকি ? ‘মিল’ তো কবিতা নয়। ওটা ছন্দের বহিরঙ্গ। বাদই দাও-না।’

‘সেকি কথা ! সে আবার কেমন ?’

‘এই ভাখো।’

এই আলাপচারির স্থলে ও সময়ে আমি উপস্থিত ছিলাম না সত্য, তবু মণি বা নিশিকান্ত কার মুখে শোনা ভুলে পেলোও ঐ ভাবেই আগাগোড়া ব্যাপারটি ধারণা ক’রে নেওয়া অসম্ভব বা অসংগত নয়। দেখা যাচ্ছে, বন্ধুবর মণিমোহন করেছিল নিশিকান্তর ‘টুকুরি’ পর্যায়ে অজস্র কবিতার অনুঘটকালি।

যা হোক, ১৩৩৮ আশ্বিন-কার্তিকে বা শরতে ঐ কবিতাগুলি লেখা আর গুরুদেবের দেখে দেওয়া যদি ঘটে থাকে, তার আগে রবীন্দ্রনাথ একমাত্র ‘শিশুতীর্থ’ ছাড়া আমাদের এ প্রসঙ্গে উল্লেখ-যোগ্য আর-কিছু লেখেন নি। শিশুতীর্থের আগে রবীন্দ্রনাথ, গল্প-ছন্দ দূরে থাক, রীতিমত কোনো ‘ছন্দে’ (দল / কলা / মিত্রকলা-

বৃত্তে) কোনোরূপ গাঢ়বন্ধ* বা মুক্তক† কবিতাই সচরাচর লেখেন নি যার ছত্রে ছত্রে অন্ত্য মিল নেই— ‘পরিশেষ’ ‘পুনশ্চ’ টুঁড়লেও পাওয়া যাবে না। এ সময়ে প্রায় প্রত্যেক কবিতার রচনাকাল জানা থাকায় এ বিচার সহজসাধ্য।

নিশিকান্তর ‘টুকরি’র বহু কবিতা গুরুদেব পুনরায় লিখে দেন (rewrite করেন) এ কথা একটুও অত্যাক্তি নয়। ভালো করেন অথবা মন্দ, সে কথা আলাদা। অনেক কবিতায় বিশেষ পরিবর্তন করেন নি এমনও হতে পারে। নিশিকান্তকে এই credit বা সাধুবাদ অবশ্যই দিতে হবে, যে, সে গুরুদেবকে ছন্দ নিয়ে নতুন পরীক্ষার দিকে বিশেষ ক’রে উস্কে দিয়েছিল। (আবার সেই অমুঘটকালির কৃত্য যার ফলাফল প্রায়শই আমাদের প্রত্যাশা-বহির্ভূত।) তার প্রভাবের কোনো কথাই ওঠে না। এক-ভাবে নিশিকান্ত রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্টি। অন্তত তখন পর্যন্ত আর-কোনো বিরাট পুরুষের প্রভাবের বৃত্তে সে ধরা দেয় নি। পরে নিশিকান্ত চলে যান পণ্ডিচেরির জীঅরবিন্দ-আশ্রমে। তাঁর জীবন ও সাহিত্য-সাধনা বাঁক নেয় নূতন দিকে—সাহিত্যস্বজনে পুরাতনের থেকে একেবারে বিচ্ছিন্ন না হলেও বিশেষভাবেই নূতন। ‡

২১ মে ১৯৭৪

-
- * চিত্রাঙ্গদা বিসর্জন প্রভৃতি নাটক বা নাট্যকাব্য বাদে আর অতি-পুরাতন কবিকাহিনীর মতো আখ্যানকাব্যগুলিও না ধ’রে।
- † মিশ্র কলাবৃত্তে মানসী-ধৃত ‘নিষ্ফল কামনা’ (অগ্রহায়ণ ১২৯৪) বিশিষ্ট ব্যতিক্রম।
- ‡ পুরোগামী পৃ ৯৬ ছ ৫-৬ -ধৃত ‘বুদ্ধদেব বসুর মন্তব্য, রবীন্দ্রনাথেরও অতিমন্তব্য এবং পরে তার সংশোধন’—কথাটা আরো স্পষ্ট করা ই ভালো। কেননা বক্ষ্যমাণ বিষয়ে গবেষণার দায় লেখকের যতটা, পাঠক-মাত্রের তেমন নয়। আলোচ্য প্রসঙ্গের প্রায় সব দিক ধারণা

করা যাযে ১৯৮১ সনের সাহিত্য-সংখ্যা 'দেশ' দেখলে। তত্র দৃষ্টব্য বৃন্দদেব বন্দুর ২৪।৩।৪০ তারিখের পত্র ('২৫') আর রবীন্দ্রনাথের পর-পর দুখামি চিঠি (তা^০ ২২।৩।৪০ ও ২৮।৩।৪০ / স^০ ২৪ ও ২৫) যার বক্তব্য হ'ল মোটের উপর : 'বিচিত্রায় টুকরি ব'লে যে-সব টুকরো বেরিয়েছিল অল্প কয়েকটি ছাড়া প্রায় সবগুলোই আমার লেখা।' ২২।৩।৪০

'টুকরি'র লেখার মধ্যে আমার নিজের রচনা অল্প ছ' চারটে চুকে পড়ছে, কিন্তু তাদের বিশেষ মূল্য নেই। / নিশিকান্তর লেখাগুলো আমি নির্দয়ভাবে সংশোধন করেছিলাম— একেবারেই ভালো করি নি। সেগুলি তার মূলের বিস্তৃত মূল্যেই রক্ষণীয়। তোমাকে ভুল বলেছিলাম বলেই এ চিঠিখানা আবার লিখতে হোলো।' ২৮।৩।৪০

'টুকরি'র সংরক্ষিত খাতা আর বিচিত্রা পত্রিকা দেখে আমাদের বা মনে হয় তা পূর্বেই বলা হয়েছে।

এ প্রসঙ্গের সার-কথা এই যে, 'টুকরি' 'মিল'-হীন ছন্দে লেখা, গতছন্দে নয় আর রবীন্দ্রনাথের 'শিশুতীর্থ' (গতছন্দের প্রথম কবিতা) লেখা হয় 'টুকরি'র পূর্বে।

গান থেকে কবিতা

শুধায়ো না কবে কোন্ গান
কে আমায় করেছিল দান
কার প্রাণস্পন্দে কম্পমান
রবিরাগ রবির রাগিণী ।

তুমি কি শুনেছ গানখানি
অন্তরে লয়েছ তারে চিনি ?
যে সুরের স্বর্গে বিলসিছে অপরূপ ইন্দ্রধনু জিনি
সেথা তুমি জেনো গো ইন্দ্রাণী—

তোমার এ গান, প্রাণ, তোমারি এ বাণী ॥

না। এ কবিতা সুরের গুরু কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ যে লিখেছিলেন তা হ্রস্ব করে বলতে পারি নে, বলতে চাই নে। তবু, অনায়াসে তিনি লিখতে পারতেন, তাঁর কবিমানসে এই কথাটাই ছিল, তা অমুমান করতে পারি। তাঁর অনুচ্চারিত অলিখিত কথাটা আমাদের অনাহুত ঘোষণা করার এখন একটি কারণ এই যে, যে কথা সত্য তা স্পষ্টভাবেই স্বীকার করা ভালো আর রবীন্দ্রনাথের গান সম্পর্কে সারগর্ভ বিশেষ কথা, প্রকার ও প্রকরণের বিচার বিশ্লেষণ, আমাদের যখন নাগালের বাইরেই, এ ব্যাপারে পারিপার্শ্বিক কথা, হেতু বা উপলক্ষ্যের কথা, এ নিয়েই যৎকিঞ্চিৎ আমরা আলাপ আলোচনা করতে পারি। অবশ্য, সেও জল্পনা-কল্পনাই, সে ক্ষেত্রেও বিশেষ অধিকার ক'জনেরই বা আছে? তবু, শ্রদ্ধা, প্রীতি, দীর্ঘকালের অভিনিবেশ ও অনুশীলন, রবীন্দ্র-সঙ্গীতেরই পরিবেশে বছরদিন ধরে বসবাস, তার আকাশ-বাতাসে প্রত্যেক শ্বাসটি গ্রহণ, দৈবানুগ্রহে এ যদি ঘটে গিয়ে থাকে, কতকটা অনধিকার চর্চা হলেও রসিকজন আমায় ক্ষমা করবেন না কি?

দু-চার কথা শুরুতেই সেরে নেওয়া ভালো। উল্লিখিত প্রবেশক কবিতায় সুরস্বর্গে ইন্দ্রাণীর কথা আছে, অস্ত্রাঙ্গ দেবতা ইন্দ্র চন্দ্র বিষ্ণু

শিব এঁরা কি নেই? তাও আছেন হয়তো যথোচিত আসনে ও অধিকারে। আমাদের সামনে অধিষ্ঠিতা ইন্দ্রাণী এখন সকলেরই প্রতি-নিষিদ্ধ করুন। পৃথক উল্লেখ নাই হল? উল্লিখিত কবিতায় অতঃপর আর দুটি শব্দে ছাঁচোট খেতে পারেন, রসিক ও অনুভবী জন না হলেও, সঙ্গীতশাস্ত্রী অথবা কলাবিদ ওস্তাদ। রবিরাগ! রবিরাগিণী! সে আবার অপূর্ব কোন্ বস্তু? অ-পূর্বই বটে। সেটি সেই জিনিষই যা আমরা চিনেও চিনি নে কিহা জেনেও জানি নে। যে সুরের সুরধুনীধারায় নিত্য স্নানে পাঁদে আমরা ধুত হয়ে থাকি বা হতে পারি, সে যদি অভিনব বস্তুই হয়, আমাদের উচ্চকিত চেতনাকে স্পর্শ ক'রে তাকে জাগিয়ে দিয়ে থাকে, তার জীবৎসত্তা বা স্বতন্ত্র নাম রূপ ও প্রতিষ্ঠা সেও না থেকে পারে কি? অভ্যস্ত পুরাতন নাম-রূপেই তার পরিচয় সম্পূর্ণ হয় কী ক'রে? স্বরূপ ঢাকা পড়ে না কি? স্বীকার না করে পারি নে তার স্বাতন্ত্র্য, এই সত্যেরই আভাস আমরা পাই সঙ্গীতরসজ্ঞ ধূর্জটীপ্রসাদের প্রত্যয়সূচক প্রশ্নে : 'ধীরে বন্ধু, ধীরে ধীরে' গানটিকে কেনই বা ঠাকুরি টোড়ি বলা হবে না? নামে কিছু যায় আসে না এ কথা ভিন্ন দেশের মহাকবি বলেছেন সত্য, তবু গোলাপকে আমরা 'ঘেঁটু' ব'লে সুখ পাই নে আর বস্তুজ্ঞানও তাতে বেশ একটু ঘোলাটে হয়েই যায়। অতএব, যেমন 'রামপ্রসাদি সুর' তেমনি রবিরাগ কথাটিও, আজ কাল বা পরন্তু না হোক, একদিন আমাদের মনে নিতে বুঝে নিতে হবেই। তাতে কোনো অসুবিধাই হবে না, সঙ্গীতশ্রুষ্ঠী রবীন্দ্রনাথ যদি আমাদের জীবনে জীবনে থাকেন সঙ্গীতবিত তাঁর কথা ও সুরের ষড়ৈশ্বর্যে, অনন্ত মহিমায়, স্বত্যে ও সৌন্দর্যে।^১

অতঃপর রবিরাগের অনুরাগিণী একজনের সহজ প্রত্যয়ের একটি কথা উল্লেখ করে আমরা প্রস্তুত বিষয়ে প্রবৃত্ত হব। ইনি যা বলেন সেও প্রশ্নের আকারেই—

আমার খেলা যখন ছিল তোমার সনে
তখন কে তুমি তা কে জানত!

তখন ছিল না ভয়, ছিল না লাজ মনে,
জীবন বয়ে যেত অশান্ত।

এ গানের তাৎপর্য কী? হেতু বা পরিণাম কোথায়? এ প্রশ্নই আমাদের চমকিয়ে দেয়। রচনা ১৩১৭ সনের ১৭ই জ্যৈষ্ঠ তা গীতাজলি খুললেই জানা যাবে। অঞ্চল গীতবিতানে পূজা পর্যায়ে ‘বঙ্কু’ গোপীতে এর অভিজ্ঞান-সংখ্যা হওয়া উচিত ৬৪, বিহার সুরলোকের কোন্ দূরে দূরান্তরে তা আমার মতো অসুর বলতে পারবে না আর অন্তের পক্ষেও চমৎকারজনক—এর প্রতি পদে প্রতিটি বচনে আভাস ইশারা বলকিত অনির্বচনীয়ের। এত কথাতেও এ গানের গাঁইগোত্রের ঠিকানা অথবা স্বরূপ-পরিচয় কি সম্পূর্ণ হল? না। বোধ করি আর কোনো প্রকারেই হতে পারে না, কেবল স্রষ্টা কবির নন্দিত চিত্তের সঙ্গে আমাদের আনন্দিত চেতনা মেলাতে পারলেই এর সৌন্দর্যটি দেখতে পাব চোখ বুজে—অর্থাৎ ধ্যানতন্ময়তায় এর সত্যটিকে বোধে বোধ করতে পারব।

কিন্তু তর্ক বিতর্ক আলোচনা সমালোচনার বহিরঙ্গনে যে মহতী জনতা সেকালে একালে বা কালান্তরে সমবেত, তাঁরা কি সন্তুষ্ট হবেন? গুঞ্জন কি শোনা যাবে না? তুমুল কলকোলাহলও উঠতে পারে। সুতরাং প্রশ্ন ষাঁর, উত্তরও তাঁর কাছ থেকেই আহরণ করে বলি: এ গানে কবিচিত্তের পূজা যেমন প্রেমও তেমনি অগূর্বভাবে উদ্গীত এবং ব্যঞ্জিত হয়েছে, ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত, যার রেশ কোনোদিনই রসিক হৃদয়ে থামতে জানে না।

সত্য কথা

অরসিক অনুসন্ধিৎসু বা ব্যাখ্যাব্যবসায়ী, কাব্য-মেড-ইজির খুচরা কারবারী, এঁদের প্রশ্ন প্রতিপ্রশ্ন তবু এখানেই থামবে না। কথা উঠবে, এই ‘তুমি’টি কে? আমরা বলি এ যে সার্থক সর্বনাম। এ যে একই কালে যেমন কবির তেমনি তোমার আমার তার বুকের জিতরের ঠাকুর আর বুকে-ধরা প্রেমিক বা প্রেয়সীও হতে পারে তাতে কি সন্দেহ

আছে ? ক্ষণকালের মধ্যেই যে প্রত্যক্ষ মানব বা মানবী, চিরকালের আকাশে সেই তো অলক্ষ্য জীবনদেবতা— সে তোমার আমার অন্তর-যামী ব'লেই বিশ্বাস্তর্যামী— তাকে চেনার অন্ত নেই কোনো কালে আর কোনোখানেই। নেই ব'লেই তো অপূর্ব এ পরিচয় গান হয়ে সুর হয়ে বেজে উঠেছে।

স্মরণ করা যাক আরেকটি রবীন্দ্রগীত বা গীতিকবিতা : তোমারেই করিয়াছি জীবনের ঐক্যতারা ! স্বয়ং কবি-কর্তৃক কখনো প্রেম কখনো পূজা পর্ষায়ে এর স্থান দেওয়া হয়েছে। কিন্তু কী এর বক্তব্য ? কে এই ঐক্যতারা ? (ত্র্যাকেটের নেপথ্যে বলা যাক্ অমুচ্চ কণ্ঠে : যে গান শোনে যে শোনায় এরকম কূটপ্রশ্ন তার নয় / হতেও পারে না।) রবীন্দ্রসঙ্গীতের ইতিহাস ভূগোলেই ষাঁদের বিশেষ অভিনিবেশ ও রুচি, অধিকারও বটে, উপস্থিত প্রসঙ্গে তাঁদের লাফিয়ে ওঠবারই কথা। স্পষ্ট দেখিয়ে দেবেন এই গানের আদিক্রপটি কী ছিল বহুযুগবিস্মৃত রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপিতে, ঘটনাক্রমে আজ যার নাম 'মালতীপুংখি'; কী রূপ হল ১২৮৭ কার্তিকের ভারতী পত্রিকায় ভগ্নহৃদয়ের উৎসর্গপত্রে; ঐ বৎসরেই পুণ্যমাঘোৎসবের উদ্‌যাপনে কতখানি রূপান্তর হল তার; আর, পরিণামে অর্থাৎ ১২৮৮ বৈশাখে ভগ্নহৃদয় নাট্যকাব্যের প্রকাশ উপলক্ষ্যে কতটাই বা বদলে গেল। কে এই ঐক্যতারা, তাঁর নির্দিষ্ট নাম ঠিকানা —পরিষ্কারভাবে ঘোষণার কোনো অনুবিধাই নেই। অনেকেই হয়তো বলবেন, সেই নাম রূপ পরিচয়ের মধ্যে অচলপ্রতিষ্ঠ হয়ে থাকাই বুদ্ধিমত্তার পরাকাষ্ঠা। কিন্তু কবি তা থাকতে দিলেন কি ? কবির চলিঞ্চু চিন্তা পরিচয়ের কূলে চির-চেনা ঘাট থেকে অকূলে কোন্ অপরিচিত অনির্বচনীয়ের অভিসারী হল। যা ছিল প্রেম তাই হল পূজা, পূজাও প্রেম হল পুনর্বার। অথবা বলা উচিত— প্রেম ও পূজা সব সময়েই ছিল অজ্ঞাকীভাবে যুক্ত; আমরাই শুধু দেখি নি, চিনতে পারি নি। সঙ্গীতব্রষ্টা তাঁর কবিবাক্ দিয়ে, বিশেষতঃ সুরের আলো আলিয়ে, আমাদের তা দেখিয়ে দিলেন। কবিতায় কখনো তিনি মিথ্যা-

চরণ করেন না এত জোরে অশ্রুসিক্ত ভাবে ভাবায় বলে গেছেন রবীন্দ্রনাথ।
 শ্রদ্ধাবান তা অবিশ্বাস করতেন না। কবি তো অখ্যা বলেই নি;
 দেবতারে প্রিয় করি প্রিয়েরে দেবতা! এমন আশ্চর্য অপূর্ণ ধীর মতি-
 গতি, মর্দাকে অমৃত উদ্ধিয়ে নেওয়া আর অমৃতকেই মৃত করা ধীর
 সারা জীবনের সাধনা ও সিদ্ধি, তাঁর কবিতা-গানের জাতিপাঁতির
 বিচারে সর্বক্ষণ সব দিকে হুঁশিয়ার থাকাই ভালো; বাঁধা-ধরা কোনো
 ফর্মুলায় তাঁকে ধরবার চেষ্টা না করাই সঙ্গত। ক্লাসে পড়বার অথবা
 থীসিস লেখবার মত সুবিধাই হোক, ভাব-অনুভাব আনন্দ-বেদনা স্বপ্ন-
 কল্পনা ও সত্য নিয়ে স্বরচিত খোপে খোপে ভাগ-বাঁটোয়ারা করে আটক
 রাখার চেষ্টা নাইবা করা গেল।

স্বতই মনে আসে আরেকটি দৃষ্টান্ত, সম্মিলিত কথা-সুরের আরেক
 ইন্দ্রজাল : তোমায় / নতুন ক'রে পাষ ব'লেই হারাই ক্ষণে ক্ষণ। এটি
 ফাল্গুনী নাটকে অন্ধ বাউলের গান, তবে বিশেষ নাটকীয়তা এ গানে
 নেই। অনুভবনিমগ্ন বা তদাত্ম তন্ময় দরদের কণ্ঠে এ গান গাইতে
 শুনলেই মনে হয়, গানের প্রত্যেকটি কথায় যেন আদর সোহাগ ঢেলে
 দেওয়া হচ্ছে— হৃদয়ের মধু। সে তো অনিবার্যই বটে। কেননা, চিরদিন
 যাকে নতুন ক'রে চাই, পাই, আবার হারাই করে বারে তাকে খুঁজব
 ব'লেই— 'ভয়ে কাঁপে মন / প্রেমে আমার চেঁচি লাগে তখন'— তাকে
 মনে ক'রে বন্ধন যে শব্দটির ব্যবহার সে যে প্রাণে ছুঁইয়ে, হৃদয়-সুখ-
 সাগরে ডুবিয়ে; না হলে উচ্চারণ করাই ভেঁষায় না। কিন্তু কে ইনি?
 একাবারে প্রাণের ঠাকুর ও প্রিয়জন। বাউলের গানে ঠাকুরকেই
 বলেছে 'মনের মানুষ'। রবীন্দ্রনাথ যে বর্তমান যুগের অন্তিম শ্রেষ্ঠ
 বাউল ও বৈষ্ণব সে আমরা জানি। প্রাণের প্রাণ জীবনদেবতার আদর
 মানুষে তাঁর গতাগতির নেই বিরাম— দেবতা থেকে মানুষে আর মানুষ
 থেকেই দেবতায়। বৃষ্টি একই সম্বোধনে ছজনকে ডাকা হয়েছে একই
 সময়ে। কবির আশ্রয় ভাষায় একেই বলে চলে : ভাব হতে রূপে
 অবিরাম যাওয়া আসা। এর কোনো একটিকেই এক-মুহূর্ত স্থির থাকতে

পারি নে। একটিকে বাদ দিয়ে আরেকটির উপলব্ধি পূরা হতে পারে না। কবির যা উপলব্ধি, যথার্থ রসিকেরও তাই।

অবাস্তব কথা অনেক এল কি উপস্থিত প্রসঙ্গের বহির্ভূত? কিন্তু প্রসঙ্গ নিয়ে বেশি কিছু বলবার না থাকলে, প্রসঙ্গের পরিপার্শ্বে একটু নজর দেওয়ায় দোষ দেখি নে। এইমাত্র কথা উঠেছিল— ‘গানের নাটকীয়তা’। সার্থক পদবন্ধ সেকি? আমরা তাই মনে করি। কেননা, রবীন্দ্রনাথের গান / গানের দেহ বা অবয়ব উৎকৃষ্ট গীতিকবিতাই বটে। তাতে যেমন আছে কবিত্বের সার এবং গানের অর্থাৎ সুরের মনোবাক-অতীতে অভিসার, তেমনি অনেক সময়েই আছে বা থাকতে পারে কোনো কথা-কাহিনীর ক্রমিক উদ্ঘাটন, এমন-কি কোনো নাটকের আভাস-মাত্রে সূচিত বিচিত্র ঘাত প্রতিঘাত। এই আশ্চর্য গুণগুলি বাংলার প্রাণের প্রাণ থেকে উৎসারিত, বাঙালির ভূত ভবিষ্যৎ বর্তমানের অন্তর্গোকে লালিত-পালিত ও পুষ্ট, বৈষ্ণব পদাবলীতে তথা লীলা-কীর্তনেও ছিল বা রয়েছে প্রচুর পরিমাণে। নবযুগে নূতনভাবে রবীন্দ্রনাথকেই সে-সবের যোগ্যতম উত্তরাধিকারী বলা যায়। সীমাবদ্ধ আমাদের জ্ঞান ও অভিজ্ঞতা, নিশ্চিত বলতে পারি নে আর-কোন দেশে কোন কালে এর সার্থক তুলনা মিলবে। যা হোক, সেই স্বাভাবিক উত্তরাধিকার-সূত্রে রবীন্দ্রনাথের অনেক গানেই নাটকের যা প্রাণবন্ত তাও রয়েছে প্রভূত পরিমাণে এইটে আমরা সহজেই অনুভব করি। রবীন্দ্রনাথ কবি ছিলেন, সুরজ্ঞ ছিলেন, আখ্যানকথক যেমন ছিলেন তেমনি ছিলেন নাট্যকার এমন-কি নটেশ, এর সকল অভ্রান্ত সাক্ষ্য প্রমাণ যদি লুপ্ত হয়েই যায় ইতিহাসের পাতা থেকে, কয়েকটি গান শুধু আপন স্বরূপে ও স্বধর্মে বর্তমান থাকলেই ঐ-সব গানের স্রষ্টা সম্পর্কে সব-কথা, সার-কথাই, নিঃশেষে জানা যাবে মনে হয়।

যেমন —

তোমায় কিছু দেবো বলে চায় যে আমার মন /

কাল রাতের বেলা গান এল মোর মনে /

যখন এসেছিলে অন্ধকারে /

তার হাতে ছিল হাসির ফুলের হার /

দূর-দেশী সেই রাখাল-ছেলে /

কৃষ্ণকলি আমি তারেই বলি /

এক-একটি নিটোল আখ্যায়িকার নিখুঁত রূপরেখা পাই নে কি প্রত্যেকটি গানে ? নাটকীয়তা আছে কি কেবল নানা জাতের নাটকের গানে ? যেমন —

আমি পথ-ভোলা এক পথিক এসেছি । /

সহসা ডাল-পালা তোর উতলা যে /

না, না গো, না /

যাবই আমি যাবই ওগো বাণিজ্যেতে যাবই /

পথের শেষ কোথায় শেষ কোথায় /

ওগো ডেকো না মোরে ডেকো না /

আমার জীবনপাত্র উচ্ছলিয়া /

নাটকীয়তা এসেছে কথাসূরের সমন্বয়ে সৃজিত এমন অনেক গানে যার কোনো অমুঘল, ঘটনা বা উপলক্ষ্য, আমাদের জানা নেই। যেমন —

অকারণে অকালে মোর পড়ল যখন ডাক /

সবার সাথে চলতেছিল অজানা এই পথের অন্ধকারে /

মরণ রে, তুঁছ মম শ্রাম-সমান /

কোনটি প্রেম কোনটি পূজা সে প্রসঙ্গে কাজ নেই ; স্বয়ং কবির কাছেই সে পরিচয় বুঝি কখনো সৃষ্টির ছিল না। নূতন কোনো দরদী কণ্ঠের গাওয়াতে এদের যখন নূতন ক'রে আবিষ্কার করি, মনে হয় এই-সব গানেও অপূর্ব একটি নাটকীয়তা আছে। ঘুম-ভাঙা রাত-জাগা প্রেমের পুনঃ-পুনঃ-আবর্তিত আনন্দে বেদনায় আর্জিতে তা না থাকবেই বা কেন ? কিন্তু অন্তরের অন্তরঙ্গ নাটকের, কেবল সুরে তালে লয়ে, এ বড়ো স্বতঃসিদ্ধ স্বাভাবিক উদ্ঘাটন।

ভয় হয়, এমন দৃষ্টান্তচয়নের চমকে বুজী করা যাবে না তাঁদের, বিশেষভাবে যারা কলাকৈবল্যের পক্ষপাতী — রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে তাঁদের বিশেষ অনুযোগের কারণও তাই। গানে ও কবিতায় কেন মেলানো মেশানো! এ দেশে আর এ কালে সে মিলন সেই বিমিশ্রণ কৌশলক্রমে ঠেকানো না সেজেও তাঁদের মনে সংশয় থেকেই যাবে: বর বড়ো না কোনো বড়ো? কথা না সুর? কে কার আশ্রিত? সেই সঙ্গে আবার আখ্যান বা নাট্যরস যদি জোটে, বর্বসাক্ষরের চূড়ান্ত হবে না কি? ত্রাহস্পর্শ জে নয়, তারও বেশি। কিন্তু যুগের এবং রবীন্দ্র-প্রতিভার এই এক প্রবণতা। যেমন রবীন্দ্রনাথ মানুষটি স্বয়ং, তেমনি তাঁর সৃষ্টিও বহুমুখী। তাঁর নিজের কথাতেই বলি, সে যেন কমল-হীরে। একটি তো দিক নয়, সব দিকে সব সূচীসুখেই আলো ঠিকরে পড়ছে। সে যেন স্বপ্রকাশ। বিশুদ্ধ গান, বিশুদ্ধ কবিতা, বিশুদ্ধ নাটক, বিশুদ্ধ নৃত্য, সে এক জিনিষ আর উৎকৃষ্ট জিনিষও বটে নাহয় তা মেনে নিলেম কিন্তু দুই বা ততোধিককে মিলিয়ে এক-দেহ এক-প্রাণ একাত্ম ক'রে যার উদ্ভব সেও তো উপেক্ষার নয়, বরং তার বিপরীত। এজন্যই অনেকের উপলব্ধিতে নাটকই শিল্পসৃষ্টির পরাকাষ্ঠা, যাতে নৃত্য গীত বাস্তব কাব্য অভিনয় চিত্র সবেকই সার্থক সমাবেশ ও সমন্বয়। এজন্যই রবীন্দ্রনাথের পরিণত প্রতিভার সৃষ্টি শ্রামা চিত্রাঙ্কনা চণ্ডালিকা নিয়েও আমাদের বিশ্বয়ের সীমা নেই। যদিও এদের প্রত্যেকটি সার্থক রূপ পরিগ্রহ করতে পারে শুধু নানা গুণীর একতান প্রযত্নে ও প্রকর্ষে। সে যে কেমন, কতটা বিস্ময়কর, রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং তা দেখিয়ে দিয়েছিলেন। আর, তিনি সময় পান নি ব'লেই 'নৃত্যনাট্য মায়ার খেলা' যে কী হতে পারত সে আমরা সম্পূর্ণ ধারণা করতেই পারি নে। অপরিচিত অক্ষরে লেখা অজ্ঞাত ভাষার কাব্যস্বপ্নের মতো হয়তো আজও আমাদের কাছে তা নিম্মাশ ও বোকা। বিশেষ অল্পসংখ্যক না ক'রে যে গানগুলির উল্লেখ করেছি এইমাত্র সে সম্পর্কে বলা যায় কিন্তু — বহুমুখী রবীন্দ্রপ্রতিভার সারাংশার রয়েছে ওদের অন্তর্নিহিত। যুক্তমব

নিয়ে ওদের আত্মদান, ওদের জানা চেনা, কবির নিগূঢ় হৃৎস্পন্দন শোনা এবং গোনা আপন হৃদয়ে — অজ্ঞানীল রসিকের পক্ষে তা অসম্ভব হবে কেন? বিশেষ ভাবে চর্চিত মনটি সংস্কারযুক্ত রাখা চাই সব দিকে, এই হল এ ব্যাপারে একটি কেবল শর্ত।

সানাই কাবোর প্রায় সমকালীন ও সমান্তর যে রবীন্দ্র-গানগুলি, তার নানা গুণ ও গঠনশৈলী সম্পর্কে সবিস্তারে বলতে পারবেন অজ্ঞানীল এবং সঙ্গীতজ্ঞ যারা। কবিত্ব-সিদ্ধির বা সমৃদ্ধির আলোচনাও করবেন এ দিনের, আগামী দিনের, কবি ও কাব্যসমালোচক। সে বিষয়ে বেশি কথা বলার প্রয়োজন এখানে নেই। রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি-প্রসাদে কতকটা জানা যায় ঐ গান বা কবিতার নেপথ্যবিধান হয় কখন কিতাবে। সব জানা যায় না, কখনোই জানা যাবে না, তাতে ক্ষতি নেই বা অল্পভোগ করাও চলে না। একটি কেবল রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি রবীন্দ্র-জিজ্ঞাসু রসিক জনের সামনে আমরা মেলে ধরতে চাই; বিশ্বভারতীর রবীন্দ্রসদন সংগ্রহে সেটির অভিজ্ঞানসংখ্যা ১৫৯। এটি ছিল রবীন্দ্রনাথের বিশেষ এক খসড়া-খাতা : কাপড়ে-বাঁধানো, ছাপানো, দিনপঞ্জী বা 'ডায়ারি'। চিত্রবিচিত্র কাটাকুটি নিয়ে আর পরিষ্কার পরিচ্ছন্ন লেখায় নানা গান কবিতা যে পারম্পর্যে এই খাতায় আবিষ্কার করা যায় সেই পরম্পরায় এদের রচনা এ বিষয়ে সংশয়ের অবকাশ অল্পই। গান ও কবিতা যেমন আছে, অল্প লেখাও থাকতে পারে। এখন কেবল গীতিকবিতাগুলির আংশিক সূচী-প্রণয়নেই আমাদের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হতে পারে। যে গানের কাব্যরূপ দেওয়া হয় নি, সানাই কাব্যে যা স্থান পায় নি অর্থাৎ সানাই-প্রেসকপির তনিমা ঘোচাবার জন্তু বাদে তলব পড়ে নি, যথা-স্থানে সেগুলিরও উল্লেখ করা হবে।

কিন্তু কালক্রমিক এই তালিকা আরম্ভ করি কোনখানে কোন গানে? 'মায়ার খেলা'র এক কাল থেকে আরেক কালের অভিসারিণী (অন্যন অর্থ শতাব্দের ব্যবধান মাঝখানে) 'যে ছিল আমার স্বপন-

চারিগী' সেই সুরের শরীরিণীকে দিয়ে না তাঁরও আগে যে প্রিয়ার ছায়া
(এক না ছুই?) নীপসুগন্ধি বাদল-বাঁতালে ভেসে ভেসে কবিমানসে
আপতিত হয়েছিল ১৩৪৫ ভাদ্রের বিশেষ একটি দিনের বারি-ঝরা
কোনো অবকাশে তাঁকেই আহ্বান ক'রে? কবির 'সুরের ক্ষেতের প্রথম
সোনার ধান' যেমন, তেমনি তো প্রায় শেষ ফসলও ঘাটে এনে
দিয়েছেন তিনি আপনার প্রসাদপবন উজ্জান তরণীর পালে লাগিয়ে।
তাঁকেই অগ্রবর্তিনী ক'রে প্রস্তুত তালিকাটি এখানে উপস্থিত করা
ভালো। রচনার পারস্পর্য জানা থাকলেও, সুনির্দিষ্ট তারিখ সর্বত্র জানা
নেই।^{১২} —

- ১ আমার প্রিয়ার ছায়া [৮ ভাদ্র ১৩৪৫] ২৫ অগস্ট, ১৯৩৮
- ২ যে ছিল আমার স্বপনচারিণী ৮ ডিসেম্বর ১৯৩৮
- ৩ তুমি কোন্ ভাঙনের পথে এলে ৩ মার্চ, ১৯৩৯
- [আমি] তোমার সঙ্গে বেঁধেছি আমার প্রাণ
[শ্রীমা নৃত্যনাট্যের সুরে লয়ে বাঁধা]^{১৩}
- ৪ এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে
- ৫ বসন্ত সে যায় তো হেসে
- ৬ মম ছুঁধের সাধন
- ৭ বাণী মোর নাহি
আজি দক্ষিণপবনে
- ৮ যদি হয় জীবনপূরণ নাই হল
- ৯ আমি যে গান গাই
ওগো পড়োশিনী
আমার আপন গান ১২ মার্চ, ১৯৩৯
ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী ১২ মার্চ, ১৯৩৯
- ১০ ওরে জাগায়ো না ১৩ মার্চ,
দিনান্তবেলায় শেখের ফসল দিলেম ১৪ মার্চ
- ১১ অথরা মাধুরী

১২ খুসর জীবনের গোখুলিতে [মুক্তছন্দ]

১৩ তদেব ছন্দোবদ্ধ পাঠাস্তর

১৪ দোষী করিব না ১২ এপ্রিল

১৫ দৈবে তুমি ১৩ এপ্রিল

ওগো সাঁওতালি ছেলে ১২ জুলাই

১৬ বাদল দিনের প্রথম কদম ফুল ৩০ জুলাই

আজি তোমায় আবার

১৭ এসো গো ছেলে দিয়ে যাও ১ অগস্ট

আজি ঝরঝর মুখর বাদরদিনে

আবণের গগনের গায়

১৮ এসেছিছু দ্বারে তব ৪ অগস্ট

১৯ স্বপ্নে আমার মনে হল

২০ এসেছিলে তবু আসো নাই

শেষ গানেরই বেশ নিয়ে যাও

নিবিড় মেঘের ছায়ায়

পাগলা হাওয়ার বাদল দিনে

২১ মেঘ কেটে গেছে

সঘন গহন রাত্রি

২২ ওগো তুমি পঞ্চদশী

যবে রিমিকি ঝিমিকি ঝরে

বারে বারে ফিরে ফিরে

১০ ভাদ্র ১৩৪৬ বর্ষামঙ্গলের

শেষ দুটি গান। সংরক্ষিত প্রক্ষে

তারিখ : ১৯ ভাদ্র ১৩৪৬

২৩ কোথাও আমার হারিয়ে যাওয়ার নেই মানা

শেষোক্ত গানটির রচনা ডাকঘরের অভিনব নাট্যরূপের উদ্দেশে সন্দেহ

নেই, তখনকার ভগ্নস্বাস্থ্যের কারণে রবীন্দ্রনাথ কোনোদিন রক্তমঞ্চে

যেটির রূপ দিতে পারেন নি। যা তাঁর কবিমানসে সমুজ্জ্বল ও সম্পূর্ণ

হয়েই ছিল তা আমাদের অগোচরই থেকে গেছে। অতঃপর ওই

নাটকের অন্ত্য গানগুলিও আছে—

বাহির হলেম আমি /

আমরা দূর আকাশের নেশায় মাতাল /

শুনি ঐ রুহুঝুহু /

সমুখে শান্তিপারাবার / ৩ ডিসেম্বর ১৯৩৯ বেলা ১টা

এই তো ভরা হল ফুলে ফুলে /

এ খাতায় এইখানেই শেষ হল এক-রকম স্থগিত ১৯৩৯ সনের স্বপ্নাবশিষ্ট দিনগুলি। ‘পুলকে বিবাদে মেশা দিন পরে দিন’ কোন্ অকূল থেকে মিলনবিরহাবেগের জোয়ারে যখন গান ভেসে এসেছে প্রায় অবিচ্ছেদ্যে একটির পর আরেকটি। তালিকাবদ্ধ হয়েছে মোট ৪৪টি গান; দেখা যায় তার মধ্যে ২২।২৩টি কেবল কম-বেশি পরিবর্তনের পর কবিতা-রূপে স্থান পেয়েছে, সানাই কাব্যে। সানাই কাব্যে একটি মাত্র কবিতা আছে মনে হয় যা পরে গান হয়ে উঠলেও মূলতঃ কবিতা : ভালোবাসা এসেছিল এমন সে নিঃশব্দ চরণে! / এর রচনা শাস্তিনিকেতনে ২৮ মার্চ ১৯৪০ তারিখে। আর, অল্প দিন পরেই এর গীত-রূপান্তর হয় : প্রেম এসেছিল নিঃশব্দ চরণে। / রচনাকাল ২৮ চৈত্র ১৩৪৬ বা ১০ এপ্রিল ১৯৪০। কবিতাটির চলনে বলনে যে স্বাচ্ছন্দ্য ও সুঠাম দেখা যায় তা স্বতউদ্ভূত বলেই সুন্দর। পক্ষকালের মধ্যে যে গীতরূপান্তর তারও সুরের সৌষ্ঠব, সুর কথা উভয়তই রসের ব্যঞ্জনা, অতুলনীয়।

ফলে দেখা যায় পরিবর্তন সাধারণতঃ গান থেকে কবিতায়, কেবল বিরল একটি ক্ষেত্রে কবিতা থেকে গানে। আমরা যদি কড়ি ও কোমল, সোনার তরী, ১৩০৩ আশ্বিনের কাব্যগ্রন্থাবলী-ধৃত চিত্রা / চৈতালি আর কল্পনার কথা মনে আনি সন্দেহ থাকে না, যে, সে যুগে যা ছিল কবিতা তাই গান অথবা বিশেষ ক্ষেত্রে (যেমন ক্ষণিকায়) হয়েছিল গান— সেজ্ঞা ভাবে ভাষায় বেশি-কিছু অদল-বদলের প্রয়োজন হয় নি। কেননা, ঐ সময় পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের গান সাধারণতঃ চার তুকে সম্পূর্ণ হোত আর না হলেও সেই গানে কাব্যিক ছন্দোবদ্ধনের এতটুকু শৈথিল্য

MARCH 1939

91

Fuslee—Chyt, 1846.
Samvat—Chyt (Sudee), 1996.

Mus —Safar, 1358.
Beng.—Chaitra, 1345.

24 Friday [83-282]

Frös.—19 Chyt.

Sam.—3 Chyt (Sudce).
Beng.—10 Chaitra, Tṛitiya, 8

Mus.—2 Safar.

Benq.—10 Chaitra, Tṛitiya, 8-55 d.

[illegible]



APRIL, 1939

Fuslee—Bysack, 1346.
Samvat—Bysack (Budee), 1996.

Mus.—Safar, 1358.
Beng.—Chaitra, 1345.

11 Tuesday [101—264]

Fus.—7 Bysack. Sam.—7 Bysack (Budee). Mus.—20 Safar.
Benq.—28 Chaitra, Saptami, 10-8 d.

~~নিম্নলিখিত~~

নিজের বাল্য প্রিয়তম চরিত্র মাল্য কল্যানে
দুঃখের বশে কল্যানে বিন অমং ~~দেখি~~ এল দেখি
সব কল্যানে মাল্য এলী গাঢ় কোল
জাগালে না নিরন্তর মৌল কোল
এল বীরী মৌল নিদ্রায় তীরী তীরী
মাল্যলিঙ্গ হৃদিত ~~কল্যানে~~ মাল্য
এ ~~কল্যানে~~ মাল্য লক্ষ্যে মাল্য মাল্য।
বিদ্যাপুর মাল্য কাল্য ~~কল্যানে~~ মাল্য মাল্য
মাল্য মাল্য মাল্য
বৈশ্য লাল্য কল্যানে এ কল্যানে মাল্য
মাল্য মাল্য
অকল্য মাল্য মাল্য মাল্য মাল্য

থাকত না। তরুণী-রূপের গঠনে ও ঠামে যেমনটি হয়ে থাকে আমাদের প্রত্যাশা, তা থেকে কোনো তকাত হোত কি? অর্থাৎ কবিতার নির্ধূত নিটোল অবয়বই হোত গানেরও আশ্রয় অথবা আধার— উছলে উঠত সুরের অপার্থিব সুখ। কিন্তু, পরিণত বয়সে (আমুর পরিণতি কেবল নয়/ সেই সঙ্গে প্রতিভারও) রবীন্দ্রনাথ অনেক দিকের অনেক নিয়মবন্ধন থেকে নিজেকে মুক্ত করে নেন স্বতই, তাঁর কাব্যছন্দের বিবর্তনেও তা অনায়াসে বুঝতে পারি, গানের তো কথাই নেই। সুর ও স্বরের ছন্দকে পুরোপুরি কাব্যছন্দের আশ্রিত হতেই হবে এই সংস্কার বা এমন অভিক্রটি ধীরে ধীরে তাঁর ঘুচে গিয়েছিল দেখা যায়। কবিতায় শব্দের উচ্চারণগত যে মাত্রা আর গানে স্থিতিস্থাপক স্বরের যে মাত্রা ছটিকে প্রায় অভেদাঙ্গ করার বিশেষ কোনো প্রয়োজন ছিল না, বরং স্বরকে খেলাবার উদ্দেশ্যে উচ্চারিত পদের ও পদসমুচ্চয়ের মাঝে মাঝে অবকাশ বা আকাশ ফেলে রাখাই প্রকৃষ্ট মনে হয়েছিল। কবিতা হিসাবে আবৃত্তি করতে গেলে যেখানে অভাব অসম্পূর্ণতা রয়েছে মনে হতে পারত, সুরের সমুচ্ছসিত, তরঙ্গিত, বহু ভঙ্গিমায় লীলায়িত গতির পক্ষে তাই হয়েছিল এত উপযোগী, যে, একবার সে গান কানে ও প্রাণে যে শুনেছে চকিত চমৎকৃতি নিয়ে, অতঃপর কবিতা-পাঠেও তার পক্ষে নির্ধূত কাব্যছন্দ সন্ধান করা, তদভাবে কোনো দৈহিক বা ন্যূনতা আবিষ্কার করা সহজ ছিল না।

তবু এরকম গানকেই ‘কবিতা’ সংজ্ঞা দেওয়ার প্রয়োজন যখন হল, রবীন্দ্রনাথ তাতে মাত্রাপূরণ না ক’রে পারেন নি এটাই আমরা লক্ষ্য করি সানাইয়ের আলোচ্য কবিতাগুলিতে। পরিণত বয়সে কবিতাকে গানে রূপান্তরিত করার প্রয়োজন যখন হয়েছে (সানাইয়ের সমকালে বুকি একবারই) আমরা লক্ষ্য করি বিপরীত এক প্রক্রিয়া। তাই যেমন ‘প্রেম এসেছিল’ গানে তেমনি ‘উর্বশী’র উদ্গীতরূপে কল্প-বেশি হরণ করা হয়েছে কবিতার আবৃত্তিগত মাত্রা; সেজন্যই শব্দগত অর্থ ভাব ও ব্যঙ্গনা অক্ষুণ্ণ রেখে অনেক পঙ্ক অথবা পদ্যবলীর যথেষ্ট

হের-ফের করতে হয়েছে ।

সব সময়ে না হলেও অনেক সময়ে দেখা যায়, রসের প্রেরণা. আদৌ যে খাতে বয়ে এসেছিল কবিচিত্তে তাতেই ‘রূপ’ হয়ে উঠেছিল অপরূপ এবং যে-কোনো রসিককে করেছিল চমৎকৃত । রূপান্তরে প্রেরণার নূনতা, আবেগের বা রসাবেশের লাঘব, কখনো ঘটে নি এমন নয় । ‘প্রেম এসেছিল’ বোধ করি বিশেষ ব্যতিক্রম । অর্থাৎ কবিতার স্বতউদ্ভূত প্রেরণাই আগে এসেছিল বটে কবিচিত্তে, সেই সঙ্গে গীত-শ্রুতিও নিয়েছিলেন তাকে আপন অন্তরে প্রবাহিত সুরসুরধুনীর কোটালের বানে সুহৃৎভ কোনো লগ্নে । সানাইয়ের সমকালীন গান-গুলি ঠিক সেইভাবে কবিতা হয় নি, এ যদি আমাদের একান্তই মন-গড়া কথা না হয়, এর বিশেষ কারণ একটু তলিয়ে দেখা দরকার । রবীন্দ্র-প্রতিভার ক্রান্তিমুহূর্তে, যে ‘মুহূর্ত’টি শতাব্দের এক দশক বা তার বেশিও হতে পারে, কেমন ছিল তার মতি গতি প্রকৃতি সেটাই তা হলে আমাদের বিচারের বিষয় । সাধারণভাবে বলা যায় না কি—রবীন্দ্র-কাব্যশ্রোতে পূর্ববী পর্যন্ত যেন ভরা জোয়ার ছুটে চলেছে অপ্রতিহত বেগে ; তার পরেও নানা দিনের নানা জোয়ার-ভাঁটা মিলিয়ে তার বেগ তার তরঙ্গভঙ্গ তার নিত্য নূতন পথ কেটে চলার প্রবণতা বিশ্বায়ক তা স্বীকার করতেই হবে । মজ্জায় আর বনবাণীতেও যেন একই কালে যৌবনের ও পরিণত প্রৌঢ়ির প্রবল আবেগ বারে বারে ফিরে এসেছে । তার পরে ? সাধারণভাবে বলা চলে না কি কবির থেকে সুরশ্রুতির ভূমিকাই সমধিক ? অপরূপ রবীন্দ্র-নৃত্যনাট্যগুলি স্মরণ করা যেতে পারে । যেখানে ছন্দশ্রুতি সুরশ্রুতির ভূমিকাই মুখ্য ; তাঁর হাতে বিচিত্র উপায় ও উপকরণ জুগিয়ে দিয়েছেন কবি আর তা দিতে হয়েছে ব’লেই কবিও ক্রমে ক্রমে পেয়েছেন নব প্রাণ নবীন বোবন । অর্থাৎ রবীন্দ্র-নাট্যের শেষ রসের অনেক কাব্য বা কবিতায় আঙ্গিকের অধিগত নৈপুণ্যে অথবা অভিনবত্বে আমাদের যতটা অভিভূত করে, রসের চির-তাকণ্যে ও চমৎকাবে তেমনিটি করে কি ? ভাব ভাষা বিষয়ের উপর

কবির অধিকার অক্ষুণ্ণ আছে, এমন-কি বেড়েছে বলাও যায়, কিন্তু তাতেই কি ষোলো-আনা তৃপ্তি হবে রসিকের? কোথায় না জেনেই একটু যেন কুপণতা করলেন কবি, কী যেন দিলেন না। সেই সবে-অতিরিক্ত, সবার-শেষ, বিষয়াজ্ঞিত অথচ বিষয়াতীত 'বস্তু'টি ইচ্ছা করলেই যে দেওয়া যায় অথবা হাতে রাখা চলে এমন তো নয়। তা যদি হয়, গীতিকার সুরশ্রুষ্ঠা রবীন্দ্রনাথ তবু আপন প্রাতিভ আয়ুষ্কালের শেষ মুহূর্ত্ত অবধি কখনো আমাদের একটুও বঞ্চিত করেন নি, অভাব বা অপূর্ত্তি অনুভবের অবকাশই দেন নি— উচ্ছলিত সুরের প্রবাহে বারে বারে আগ্রত ও পরিপ্লাবিত করে দিয়েছেন আমাদের— কী রাগ রাগিণী কেমনভাবে মিলিয়ে মিশিয়ে অপূর্ব কৌশলসংগতি সৃষ্টি করেছেন, রসাবিষ্ট কবি সে যেমন বোধিতে জ্ঞানলেও বুদ্ধিতে জ্ঞানেন নি, রসিকও জ্ঞানেন না জ্ঞানবার চেষ্টা যেন না করেন কেবল চিরায়ত বা পূর্বপ্রচলিত রীতিপদ্ধতির সঙ্গে জেঁকা দিয়ে। রসের প্রেরণে নতুন যদি কিছু হয়েই থাকে, সাদরে তাকে যেন বরণ করেন, তারই গভীরে দেন ডুব। সেই হ্রলভ সুযোগ আলোচ্য গানগুলিতে প্রচুর পরিমাণেই রয়েছে, এমন কথা কোনো কোনো সঙ্গীতজ্ঞ গুণীও বলে থাকেন। এ কথার শেষ মীমাংসা হবে একদিন স্বয়ং মহাকালের দরবারে। আজ না-ই হল।

নানা উপলক্ষ্যে নানা ভাবে কবি বার বার বলেছেন—গানেই তাঁর সব সাধনার শেষ সিদ্ধি তিনি পেয়েছেন পরম সুখ। গানেই তাঁর সারা জীবনের সারাৎসার বস্তু উৎসৃষ্ট হয়েছে একাল আর ভাবীকালের উদ্দেশ্যে। মর্ত্য পৃথিবীতে দেহ ধারণ করে গানেই তিনি যেন শেষ পর্যন্ত প্রাণবান সজাগ সচেতন ছিলেন আর থাকবেনও চিরদিন।

রবীন্দ্রনাথ কবি ছিলেন এ যেমন তাঁর শ্রেষ্ঠ পরিচয়, সব-শেষে সঙ্গীতেই সেই কবিত্বের ও শ্রষ্টকের পরাকাষ্ঠা তাঁর। সুরের স্বর্গেই তিনি অলৌকিক এবং অদ্বিতীয়।

উত্তরটীকা

- ১ সঙ্গীত সম্পর্কে বিশেষজ্ঞতা না থাকায় টীকা-টিপ্পনীর বাহুল্য এ ক্ষেত্রে অপ্রত্যাশিত ও অব্যাহিত। একটি উদ্ধৃতি তবু দিতেই হয়। দ্রষ্টব্য ১৩৩৪ বৈশাখের বঙ্গবাণীতে ‘সঙ্গীতের কথা’ প্রসঙ্গে ধ্বজটী-প্রসাদ মুখোপাধ্যায়ের উক্তি :

‘যতবার আলো নিভাতে [জ্বালাতে ?] চাই’, ‘মন্দিরে মম কে [হাসিলে]’ গানগুলি হিন্দুস্থানী সুরের তর্জমা। দ্বিতীয় যুগে তিনি কথায় ভাল ভাল সুর বসাচ্ছেন, যেমন ‘ঝর ঝর বরিষে বারি ধারা’, ‘রিম্. কিম্, ঘনঘন রে’ প্রভৃতি গান ; তখন তিনি হিন্দুস্থানী সুরের কাঠামোটি বজায় রেখে *experiment* কোরছেন, সুরগুলি মিশ্র হয়ে যাচ্ছে ; এই সময়ের গানগুলি সকলেরই ভাল লাগে। তৃতীয় যুগে... বাহারের সঙ্গে মল্লার মিশল, ভৈরবীর সঙ্গে খান্সাজ, বেহাগের সঙ্গে কেদারা...। এর পরের যুগ... বাউল কীর্তনের ...। এর প্রথম স্তরে মুসলমানী কাঠামোর ভিতর বাউলের প্রাণ প্রতিষ্ঠান। এই যুগে একেবারে নূতন সৃষ্টি !... এই শেষ যুগের সঙ্গীতকে শ্রদ্ধাসহকারে গ্রহণ করতেই হবে। মিশ্রণই হচ্ছে সঙ্গীতের ধারা, কেননা— *Genius compresses the accomplishment of years into an hour glass.*

—সঙ্কলন, বিচিত্রা, আষাঢ় ১৩৩৪, পৃ. ১৬৫

- ২ প্রথম গান ও তালিকাশেষের দুয়েকটি গান রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি ১৫৯-খুত নয় ; ভিন্ন রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপি থেকে। তবুও এ-ক’টি সানাই-সম্পর্কিত বর্তমান আলোচনায় অত্যাঙ্গ্য। তালিকার কেবল ২৩টি গানে সংখ্যা আরোপিত। এদের প্রত্যেকটি রূপান্তরে সানাই কাষের অঙ্গীভূত। ১২ ও ১৩ অঙ্কিত গানের কব্যরূপান্তর অনন্ত, অর্থাৎ একটি। অতএব গানের সংখ্যা ২৫ ও কবিতার সংখ্যা ২২। আমাদের আরোপিত সংখ্যা অমুযায়ী। কবিতা-রূপান্তরগুলির পর

পর উল্লেখ করা যায় সানাই-ধ্বত শিরোনাম দিয়ে—

- ১ ছায়াছবি
- ২ গান : যে ছিল আমার স্বপনচারিণী
- ৩ ভাঙন
- ৪ যাবার আগে
- ৫ বিদায়
- ৬ অনাবৃষ্টি
- ৭ বাণীহারী
- ৮ উদ্‌বৃত্ত
- ৯ গানের খেয়া
- ১০ ব্যথিতা
- ১১ অধরা
- ১২/১৩ নতুন রঙ
- ১৪ আত্মহলনা
- ১৫ গানের জাল
- ১৬ দেওয়া-নেওয়া
- ১৭ আহ্বান
- ১৮ কৃপণা
- ১৯ আধোজাগা
- ২০ দ্বিধা
- ২১ মরিয়া
- ২২ পূর্ণা
- ২৩ রূপকথায়

সর্বশেষ দৃষ্টান্তে গানের ও কবিতার বাণীতে অত্যন্ত ভেদ।

- ৩ উত্তীয়ার প্রাণের কথা ? যেন রচনার কালাতিক্রমদোষেই স্থান নিল না শ্রামা নৃত্যনাট্যে।

শ্রোতৃগণের গান

রবীন্দ্রসঙ্গীতের এমন বেদবাস আজ পর্যন্ত কেউ দেখা দেন নি, জন্মে-ছেন কিনা বলা যায় না, যিনি কবির প্রায় ছ হাজার গান বিষয়বস্তু অথবা রাগরাগিণী-ভেদে অথবা উভয়তই (?) পৃথক্ পৃথক্ শ্রেণীতে ভাগ করে অবিসংবাদিত এক শৃঙ্খলায় রসিক ও সামাজিক-গণের সামনে সাজিয়ে দেবেন। পরিণত বয়সে রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং যখন সে চেষ্টায় অকৃত-কার্য হয়েছেন, সুরের দিক দিয়ে না-ই হল— প্রসঙ্গবিচারে নিশ্চিত ও নিখুঁতভাবে সব গান বিভিন্ন পর্যায়ে ভাগ-বিভাগ করতে হার মেনেছেন, অতঃপর আর কেউ সাহস করবে কি? এইমাত্র বলা গেল ‘সব’; কবিকর্তৃক সম্পাদিত দুই খণ্ড গীতবিতানের ক্ষেত্রে তা অর্থহীন মনে হবে প্রচলিত তৃতীয় খণ্ডের পাতা উন্টে গেলে। শেষোক্ত খণ্ডে গীতিনাট্য নৃত্যনাট্যের কতক গান নাহয় অনিবার্য কারণেই দ্বিতীয়বার, এমন-কি তৃতীয়বারও ছাপা হয়েছে, তা ছাড়া অনেক গান তবু রয়েছে যা আগের দুটি খণ্ডেই যাওয়া উচিত ছিল— যায় নি কেবল কবির এবং তাঁর সহকারীগণের অবহেলায় বা অনবধানে। ‘তোমারি তরে মা সঁপিছু এ দেহ’, ‘তবু পারি নে সঁপিতে প্রাণ’, (আখর-যুক্ত) ‘আমি সংসারে মন দিয়েছিছু’ বা ‘মাঝে মাঝে তব দেখা পাই’ বা ‘ওহে জীবনবল্লভ’ অথবা ‘আমি শ্রাবণ-আকাশে ঐ দিয়েছি পাতি’,^১ ‘বড়ো বিশ্বয় লাগে হেরি তোমারে’, ‘অবেলায় যদি এসেছ আমার বনে’, ‘আপনহারা মাতোয়ারা’, ‘আজ বুকের বসন ছিঁড়ে ফেলে’ (কত বলব / একেবারে শেষের দিকের গান নাই ধরলেম) — এগুলি কি বর্জনীয় বলেই স্থির করলেন রবীন্দ্রনাথ ১৩৪৫ বা ১৩৪৬ বঙ্গাব্দে? হয়তো কবির সদা-স্বজন-তৎপর মনের কোনো নেপথ্যে লুকোচুরি খেলার ছলে তারা হারিয়েছিল, কবি স্মরণ করেন নি আর সহকারীগণও খুঁজে পান নি বা ডেকে আনেন নি। যা হোক, আমাদের গণনাসিদ্ধ যে হাজার দেড় গান রবীন্দ্রনাথের আয়ুষ্কালেই বিরলপ্রচারিত^২ গীতবিতানের পূর্বোক্ত দুই খণ্ডে দেওয়া হয়, তার শ্রেণীবিভাগ আর বিশ্বাস নিয়ে স্বয়ং কবি কি খুলী হয়েছিলেন?

কবির অন্তর্যামী না হওয়ায় এ বিষয়ে আমরা নিঃসংশয় হতে পারি নে। প্রথম খণ্ডে পূজাপর্যায়ের গানগুলি (মোট ৬২৭টি) সাজানো হয় পর পর ২১টি গোষ্ঠীতে অবশ্যই ভাবসংগতির দিকে লক্ষ রেখে; দ্বিতীয় খণ্ডে প্রেম-পর্যায়ের ৩৬৮খানি গান (অপর ২৭টি গান এই পর্যায়ের প্রবেশক বলা চলে), এতে কোনো উপবিভাগ এল না যে, এটা কি কম আশ্চর্যের বিষয়? অথচ যে-কোনো বৈষ্ণব মহাজন অথবা পদকর্তা যখন শ্রীরাধাগোবিন্দের প্রেমলীলার ধ্যান ধারণা করেন, কীর্তন করেন, সেই সঙ্গে তার অন্তরলীন থাকে শতবিধ বিচার বিশ্লেষণ ব্যাখ্যানের বৈচিত্র্য ও পারিপাট্য—রবীন্দ্রনাথের তা অগোচর ছিল না। সেই বিচারেই চণ্ডীদাস বিদ্যাপতি গোবিন্দদাস আদির পদাবলী স্তরে স্তরে পর্বে পর্বে ভাগ বিভাগ ক’রে সাজানো হয়ে থাকে গ্রন্থে। বৈষ্ণব অবশ্যই মর্ত্য প্রেমকে দিতে চেয়েছেন অমর্ত্য ভাবলাবণ্য সুনির্দিষ্ট ও সুপরিকল্পিত এক পরম্পরার আশ্রয়ে। রবীন্দ্রনাথ দিলেন না ঠিক সেইভাবে, তবু তাঁরও প্রেমের গানে স্বর্গ মর্ত্যের মিলন কি চমকিত ঝলকিত হয়ে ওঠে নি ক্ষণে ক্ষণে কথায় ও সুরে? বৈচিত্র্যই বা কম কোথায়? রবীন্দ্রনাথ বৈষ্ণব মহাজনের পদ্যকে দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখে স্বক্লেত্রে বহুবিচিত্র পর্যায় উপপর্যায় পঙ্ক্তি জোঁট বা গোঁঠ বেঁধে দেন নি, একই পর্যায়ে সাজিয়ে দিয়েছেন প্রায় সার্থ তিন শতের অধিক গান, এজ্ঞা আমাদের অন্তরের কৃতজ্ঞতা বেশি বৈ কম নয় অবশ্য। সৃষ্টির পর ঋতি। ঋতিরও পরে আসে স্মৃতির যুগ। অর্থাৎ, বেদ উপনিষদের পরে মনু-পরশর, পুরাণ ও উপপুরাণ। আমরা রবীন্দ্রনাথকে দেখতে চাই, উপলব্ধি করতে ও স্মরণ করতে চাই সব সময়েই অষ্টারূপে। রূপরসের অপরূপ অলৌকিক ভুবনে হিসাবী বিভাগকর্তা বা বিধানদাতা রূপে ততটা নয়। এ হল স্থূল বিচারই, সূক্ষ্ম নয়। তার পর কত গান যে আছে রবীন্দ্রনাথ-সম্পাদিত গীতবিতানের ‘পূজা’ ‘প্রকৃতি’ ও ‘বিচিত্র’ পর্যায়ে যা প্রেমের গান ব’লেই প্রতীতি হয়—‘নয়’ বলা মিথ্যা হবে—এমন কত আছে তারও হিসাব কে নিয়েছে? অবশ্য, রবীন্দ্রনাথ

এমন অনেক গানই ‘প্রেম’ পর্যায়ে সাজিয়েছেন যা ‘পূজা’ বা ‘প্রকৃতি’ পর্যায়ে সমন্মানে স্থান পেত—পান্টা জ্বাবে এই তো বলা হবে? ফলে সংশয় ওঠে, প্রশ্ন ওঠে। ‘আমার প্রিয়ার ছায়া আকাশে আজ ভাসে’ (গীতাঙ্ক ১৫৬) — কী নিয়ে এই গান? ‘বন্ধু, রহো রহো সাথে’ (৯৩) — কার জন্তু কার এই আকৃতি বাদল-বাতাসে ভেসে ভেসে বেড়াচ্ছে আজ প্রক্ষুটিত দোলন-চাঁপার গন্ধের দোসর হয়ে? প্রেম নয়? শুধু বৃষ্টি বিছাৎ বায়ুবেগ আর সিক্ত শ্যামল পল্লবের উচ্ছ্বাস আর কামিনী কুটজ কেতকীর সৌরভ? ‘মরণ রে তুঁহঁ মম শ্যামসমান’ (৫) গানে যদি জন্মবিরহিনী শ্রীরাধার আতি আর অভিমান ব্যঞ্জিত হয়ে থাকে অপূর্ব সুরে ছন্দে (রাধা তো আমাদেরই হৃদনিবাসিনী) ‘শাউন-গগনে ঘোরঘনঘটা’ (২) দেখে বজ্র বিছাৎ ধারাবর্ষণ আর সঘন বনান্ধ-কার উপেক্ষা ক’রে তিনিই না প্রথম অভিসারে বেরিয়েছিলেন একদা নবকৈশোরে? একটিকে আরেকটি থেকে অনড় কঠিন ভাগে বা বিভাগে পৃথক্ করে রাখা যায় কেমন ক’রে? ‘ছিল যে পরানের অন্ধকারে এল সে ভুবনের আলোক-পারে’ (৬৯) আর তাকেই অপলক দৃষ্টিতে দেখে দেখে প্রতীতি হল: ‘তোমায় নতুন ক’রে পাব ব’লে হারাই ক্ষণে ক্ষণে!’ (৬৮) তাকেই বার বার বলি: ‘এসো আমার ঘরে!’ (৯৭) সে মানব না মানবী, জীবনদেবতা অথবা ঈশ্বর তা বলতে পারি নে।* তবে, এই-যে ভাবঘন রসরূপ এরই নাম তো ‘প্রেম’? এ যেমন লৌকিককে করে অলৌকিক তেমনি অলৌকিককেও একেবারে অস্পর্শ অধরা থাকতে দেয় না—সকল সত্তা দিয়ে হৃদয় দিয়ে অপরশ আলিঙ্গনে বেঁধে নেয়। প্রেমে আর পূজায় নিত্য তাই দোলাচল আমাদের চিন্তা, গীতবিতান সম্পাদনা করতে ব’সে কবি যাই বলুন।

* যতগুলি গানের উল্লেখ হল এ পর্যন্ত, তার মধ্যে ‘মরণ রে তুঁহঁ মম শ্যামসমান’ ও ‘এসো আমার ঘরে’ গান-দুটি ‘প্রেম’ পর্যায়ে, অন্ত্যগুলি গীতবিতান দ্বিতীয় খণ্ডেরই অন্ত্যত্র সংকলিত।

দ্বিতীয়খণ্ড গীতবিতানে 'বিচিত্র' বিভাগটি নাহয় ছেড়ে দিই, বিধাতা যে হার মেনেছেন স্রষ্টার কাছে তার সাক্ষ্য আরো তো শতাধিক গানে। তারা 'প্রেম' 'পূজা' 'প্রকৃতি' যে-কোনো পর্যায়ে যেমন ধরা দিতে ইচ্ছুক, তার বাইরেও তাদের স্বরূপ-পরিচয় একটুও ঢাকা থাকে না।

বিষয়ভেদে (তেমনি সুরসঙ্গতিভেদে ?) রবীন্দ্রনাথের গানের শ্রেণীবিভাগ যে অনায়াসে করা যায় না, ভাগ ক'রেও ভাগ মুছে ফেলতে হয়, নানা দিক থেকে নানা ভাবেই রসের আবেদন পৌঁছয় রসিকচিস্তে, সে কথাই যেমন তেমন ক'রে বলবার চেষ্টা করা গেল এতক্ষণ। আর, তা যদি হয়, আগে-ভাগে জল-অচল সীমানা নির্ধারণ ক'রে বিভিন্ন পর্যায়ে গানগুলি সাজাবার প্রয়োজন কোন্‌খানে? অন্তত, রবীন্দ্রনাথের সব গান যদি একটু দূরে দাঁড়িয়ে সামগ্রিকভাবে আমরা দেখতে চাই, বুঝতে চাই। যেভাবে ঊর্ধ্ব-আকাশ থেকে দেখা যায় আদিগন্ত ধরনী। রূপরসের শ্রেণীবিভাগের থেকে, কালের সরণীতে কবিচিন্তের ক্রমিক অভিসরণ বরং আমাদের বেশি শিক্ষা দিতে পারে—কোন সর্বসাধারণ (?) সমতল থেকে ক্রমে ক্রমে কোন উত্তুঙ্গ চূড়ায় উত্তীর্ণ হয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। কোন রসের নির্ঝর অহর্নিশ ঝরে ঝরে পড়ছে সেই শিখর থেকে, ধ্বনিত প্রতিধ্বনিত করছে সজ্জন নির্জনতা (কথার খেলা হল কি ? দেশ-দেশান্তরে কাল-কালান্তরে কবির রস-সত্রে অঞ্জলি পূরে নেবে কত মানুষ, কী আনন্দে আবেগে তৃষ্ণায়, তার তো গণনা নেই অথচ প্রত্যেকের রসসন্তোগ ও উপলব্ধি একা তারই তো ?)—সেটি আমরা সহজে ধারণা করতে পারি। আচ্ছা, এ কথা মেনে নিলেম— বিশেষ সময়ের বিশেষ মতি ও মেজাজ থেকেই রবীন্দ্র-সঙ্গীতের অনিশ্চেষ্ট ভাণ্ডারে ঢুকে তাঁদের প্রিয় প্রেমের গানই নাহয় বেছে নেবেন প্রেমিক প্রেমিকা। কিন্তু প্রেম-উপলব্ধির ও অভিব্যক্তির কোনো ক্রমিক বিবর্তন কি লক্ষ্য করবেন না? কালে কালে রবীন্দ্র-প্রতিভার ক্রমপরিণতির সঙ্গেই তার অঙ্গঙ্গী সম্পর্ক, তা অভিন্ন, তা অচ্ছিন্ন। সুতরাং গানগুলি প্রধানতঃ কালক্রমে সাজালেই রচনার সে

দিকটির ধ্যান ধারণা মনন সম্ভবপর হবে রসিক সামাজিকের পক্ষে—অন্য কোনোভাবে তেমনটি হবে না।

সমগ্র রবীন্দ্রসাহিত্যে দেখি, কবিতায় দেখি, প্রেম আর মুক্তির বিরোধ ঘুচে গিয়েছে ক্রমশ কবিচেতনায় ; একটি আরেকটির পরিপূরক হয়ে উঠেছে বা একটির সঙ্গে আরেকটি হয়েছে সমন্বিত। গানেও তার প্রভাব কি পড়ে নি ? ‘পান্থ তুমি পান্থজনের সখা হে !’ রবীন্দ্রনাথের পুষ্পাঞ্জলিতে যার বীজমন্ত্র, কড়ি ও কোমলে বা মানসীতে যা অল্পপস্থিত নয়, লিপিকায় ও বলাকা কাব্যে অপূর্ব ভাবে ভাষায় ছন্দে যার আশ্চর্য সুন্দর অভিব্যক্তি, মজার কবিতায় গানে প্রেমের সেই একই চমৎকার-জনক নূতন মাত্রা। রবীন্দ্র-জীবনে ও প্রতিভায় সেটি বুঝি সব সময়েই বর্তমান ছিল। প্রেম তাঁকে পথে বার করেছে বার বার ; পরিণামে সে তাঁর পক্ষে বলিষ্ঠ পথের প্রেম, পথিকেরই প্রেম।

এ কথা এখন থাক্। রবীন্দ্রনাথ-রচিত প্রিয় ও পরিচিত প্রেমের গানের সংক্ষিপ্ত একটি তালিকা-প্রণয়নের লোভ হয় আমাদেরও ; লোভের বশে ভুলে যেতে পারি, ছুঁদাস্ত উকিল-ব্যারিষ্টারের জেরার মুখে শেষে টিকতে পারব না—সাব্যস্ত হব কিন্তু ব’লেই। কেননা, যে-ছটি শব্দের জোড়-কলমে বর্তমান প্রসঙ্গের অবতারণা, তার কোনোটির কোনো জ্ঞান বা অভিজ্ঞতা নেই লেখকের—সত্যের খাতিরে এ কথা কবুল করতে হয়। লোভ তবু হয়, কেননা, এই উপায়েই রবীন্দ্রনাথের প্রেমের গান নিয়েও অল্প যা মননের ও উপলব্ধির অবকাশ আছে আমাদের, কিছু তার বলা যায়।

এ কথা বলা বাহুল্যই, পার্থিব এবং অপার্থিব প্রেমের (অপার্থিব / যে ক্ষেত্রে প্রেম ও পূজা একই গানের কথায় সুরে লুকোচুরি খেলার ছলে আমাদের চকিত চমৎকৃত করে) প্রেমের প্রায় এমন কোনো সুন্দর সুকুমার সুন্দর ভাব অথবা ভঙ্গী নেই রবীন্দ্রনাথ যার ভাষা দেন নি, যা রূপে রসে ছন্দে সুরে শরীরী করে তোলেন নি। যা সুতীত্র, প্রবল, প্রখর, তাও ছুঁয়ে যান নি এমন নয়। কেবল, যা স্থল, যা অস্থল

অশালীন বা নিতান্ত অগভীর, স্বতই তা পরিত্যাগ করেছেন। কবির কাছে মর্ত্যজীবনের আধার প্রাণ মন দেহ কিছুই অনাদর কোনোদিন ছিল না। বিদেহ নিরাকার নয় প্রেম। হবেই বা কী করে? যে কবি বারে বারে গেয়ে ওঠেন—

তার অস্ত নাই গো যে আনন্দে গড়া আমার অঙ্গ

তার অণু পরমাণু পেল কত আলোর সঙ্গ

তিনি যেমন নিরাকারবাদী নন তেমনি আবার মাটি পাথরের হোক, রক্তমাংসের হোক, কোনো মূর্তিরই তিনি পূজা করতে পারেন না। দেহহীন নয় কিন্তু দেহের পাত্রে সর্বদা দেহাতীত এক বস্তুই উপজাত উপচিত হতে থাকে, দেহের অণু পরমাণুকে স্পর্শ করে অলৌকিক এক চেতনার আলো, যেজন্ম বলতে হয়—

১ আমার অঙ্গে সুরতরঙ্গে ডেকেছে বান

২ ফুলের গন্ধ বজ্র মতো জড়িয়ে ধরিছে গলে (৩২)

৩ আমার অঙ্গে অঙ্গে কে বাজায় বাঁশি (১৪১)

৪ আজি এ নিরালা কুঞ্জে আমার অঙ্গমাঝে

বরণের মালা সেজেছে আলোক-মালার সাজে (১২৬)

‘অধরা মাধুরী’ বারে বারেই ধরা দেয় ছন্দে সুরে, তার ‘অপরশ আলিঙ্গনে’ও নিজেকে সঁপে দিতে হয়।

রবীন্দ্র-গীতিকাব্যের বা সঙ্গীতের সামগ্রিক পর্যালোচনা করতে গিয়ে দেখি, বৈষ্ণব মহাজনদের অনুসরণে আর ব্রজবুলির অনুকরণে ও অনুশীলনে নবযুগের নূতন এই প্রতিভার প্রথম কলকূজন, প্রথম আত্ম-আবিস্কারের প্রয়াস। তার প্রথম সকলতাই বৃষ্টি : গহনকুসুমকুজ-মাঝে। (১) মনে রাখতে হবে, ইতিপূর্বে দেবভাবার শব্দধ্বনি ও ছন্দের আকর্ষণে শুধু, নিভৃত আপন-মনে, জয়দেবের গীতগোবিন্দ কাব্যের সঙ্গে এই প্রতিভাবান্ কবিকিশোরের স্নমধুর সখ্যস্থাপন। বাণীর দিক দিয়ে ভাহুসিংহ ঠাকুর সজ্ঞানে অথবা অজ্ঞানে বিজ্ঞাপতি গোবিন্দদাস আদির অনুকরণ যদি বা করে থাকেন, সুরসৃষ্টি করেছেন নিজে—এ

বিস্ময় তো কম নয়।

পুলকাঙ্কিতকপোলে চন্দনচর্চিতভালে কবিতা ও গান এসে দাঁড়িয়েছে গাঁটছড়া বেঁধে আমাদের আনন্দঅভিনন্দন নিতে। ধরা যাক, তরুণ বয়সে এখানেই তার যাত্রা শুরু। (১১২) তার পর ‘বলি ও আমার গোলাপ-বালা’ (৩) ‘শুন নলিনী খোলো গো আঁখি’ ইত্যাদি স্বরচিত গানে, মেজদাদার কাছে আমেদাবাদে থাকতে, সুধাধৌত ছাদে নিঃসঙ্গ নিশাচর্যার কালে নিজে সুর দিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ এ কথাও আমাদের জানা আছে।* ভগ্নহৃদয় (৪), ছবি ও গান (৬), প্রকৃতির প্রতিশোধ (৭) পার হয়ে আসার পর, বাংলা ত্রয়োদশ শতাব্দের শেষ দশকে যে আত্মীয়বিচ্ছেদ মর্মান্তিক আঘাতে একরূপ বিচ্ছিন্ন করে দিয়েছে জীবনের পূর্ব আর উত্তর পর্ব, তারও পরে কড়ি ও কোমলে (৯-১৪) ও মানসীতে (১৫।১৬।২৮।৭১) পৌঁছে কবিপ্রতিভার নূতন স্থিতি বা প্রতিষ্ঠা-লাভ। একালের অধিকাংশ গানে, বিশেষতঃ প্রেমের গানে, বাণী আর সুর উভয়ই রবীন্দ্রনাথের নিজস্ব সৃষ্টি; তার সৌকুমার্য, মাধুর্য, সৌন্দর্য, ভাবব্যক্তির অপরূপতা ও নূতনতা সবই তাঁর একান্ত আপনার—কোথাও থেকে ধার-করা নয়। আর, মায়ার খেল্যেতে (১৭-২৭) এই নবযৌবনের ভরা জোয়ারে বা কবিকল্পনার কোটালের বানে গান ভেসে এসেছে অজস্র। অ-সাধারণ রঙ্গমঞ্চে সুবেশা সুকণ্ঠী কলাকুশলিনী কুলবালাগণের সাদৃশিক ভাবব্যক্তিতে তথা আঙ্গিক ও বাচিক অভিনয়ে যে চমৎকারের সৃষ্টি করেছে, আজও করে, তার কোনো তুলনা হয় না—বহুবৎসর পরে যেভাবে নৃত্যনাট্যে (১৬০-১৬৪) রূপান্তরিত করেছিলেন ওই গীতিনাট্য (অভিনয় হয় নি সর্বসমক্ষে) আর তৎপূর্ববর্তী গীতিনাট্য নৃত্যনাট্য যেগুলি তার কথা মনে না আনলে। মায়ার খেলার প্রথম অভিনয়-দর্শনের ও জীবনের অভিজ্ঞতা বাংলার তথা ভারতের রাজধানীতে কেবল বিত্তবান্ বিদ্বান-সমাজের পরিশীলিতরুচি মুষ্টিমেয় রসিকজনকেই নয়, ইতর ভদ্র সকলকেই, বিশেষতঃ তরুণ-তরুণীদের কতটা প্রভাবিত করেছিল, সুন্দরীর মণিরঙ্গ-

খচিত কণ্ঠহারের থেকে চমৎকারজনক ও মনোমুগ্ধকর হয়ে উঠেছিল তাঁরই সুকণ্ঠের গান, সে আমরা কল্পনা করতে পারব কি ? সত্য বটে নাট্যাভিনয়ের প্রয়োজনে, কল্পিত (প্রায়-অবাস্তব) নরনারীর ছায়াময় মায়াময় জীবনের রূপায়ণেই গানগুলির রচনা কিন্তু কবি রবীন্দ্রনাথের তরুণচিত্তের সব ভাবমাধুরী নিংড়ে সবটুকু রসসিঞ্জন ক'রেই তো এদের প্রত্যক্ষতা। এ-সব ক্ষেত্রে উপলক্ষ্যই আসল হেতু নয়, স্বজনউৎসের নির্দেশক বা নিয়ামক নয়, কবি- চিত্তের তথা প্রতিভার ক্রমিক উন্মেষই বিশিষ্ট কারণ-স্বরূপ —এ কথা বোধ করি কোনোরূপ বাহ্য প্রমাণ-প্রয়োগে সাব্যস্ত করতে হয় না। রবীন্দ্রগীতিপ্রতিভার সে সময়ের সব বৈশিষ্ট্য বা নূতনতা, সব মাধুরী, সব সুষমা, ভাবের কারুকার্য ও চারুতা, সোধোপরি কচি কমনীয়তা— এক মায়ায় খেলার গানেই যেন স্বতঃ-প্রকটিত।

মায়ায় খেলার পরে ১৩০৩ সনের কাব্যগ্রন্থাবলী-ধৃত মানসী (১৫।১৬।২৮।৭১), সোনার তরী (৩১।৩৬।৩৭।৬১), চিত্রা (৪০।৪১।৪৪) ও গান অংশ (২৯।৩০।৩২-৩৫।৩৮।৪২।৪৫-৪৯) ছুঁয়ে ও তার পরে, একরূপ কল্পনা (৫০-৬০) কাব্যের সমসময়ে, কবি রবীন্দ্রনাথের গান-রচনার দেশকাল দিনক্ষণের সন্ধানে ছাপা বইয়ের আম-দরবারের পাশ কাটিয়ে লুকিয়ে-চুরিয়ে আমাদের প্রবেশ করতে হয় কবির-স্বহস্তে-লেখা মূল পাণ্ডুলিপির কোনো-না-কোনো খাস-দরবারে। এগুলির একটির নাম এখন মজুমদার-পাণ্ডুলিপি।^৫ এর বিস্তারিত আলোচনা করেছি অন্ত্র। বর্তমান প্রেমের গানের তালিকায় উক্ত পাণ্ডুলিপির সীমা-সরহদ সংখ্যা ৩২ থেকে ৬০ অবধি প্রসারিত, অত্র উল্লিখিত কয়েকটি কেবল গান না ধরলে। কোন্ গান কোন্ তারিখের রচনা তাই শুধু নয়, সেদিনের আবহাওয়া কেমন ছিল— নৌকা ছিল ধানের ক্ষেতের ভিতর (৫৮), নাগর নদীতে (৫৬।৫৭) অথবা চলন বিলে (৫৫), যেদিন টেলোমলো করেছিল ঝড়বৃষ্টির দাপটে নিজ্রাহারার জাগরণে উদয় হয়েছিলেন না-জানি-কোন মায়াময়ী ধীর মুখে চেয়েই মনে এসেছিল 'আহা ! জাগি

পোহালো বিভাররী' (৪৫) —অনেক কথাই জানতে পারি। বাণীর অথবা সুরের স্বতঃসমৃদ্ধি তাতে না বাড়লেও, অতিদূর কালের বিশ্বয়কর পরিপ্রেক্ষিতটি জানতে আমাদের কৌতূহল হয় বৈকি! রবীন্দ্রনাথের কবিপ্রকৃতিও কিছুটা আমাদের মুগ্ধ দৃষ্টিতে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে বিশেষ আলোকে— কিভাবে 'আপন হতে আপন মনে সুধা ছানিয়ে' তাঁর গানের বাণীবিন্যাস বা সুরসৃষ্টি।

বাংলা ত্রয়োদশ শতাব্দী পিছনে ফেলে— নিজের জীবনের প্রায় চারটি দশক মাড়িয়ে— কত ছুঃখসুখ, ভাগ্যবিপর্যয়, আশাঅভীপ্সার আহ্বান ও আবর্তন পার হয়ে— উত্তীর্ণ হলেন রবীন্দ্রনাথ কোন্ বৃহত্তর ও মহত্তর পরিণামে যখন চিরকুমারসভা (৬২।৬৩), প্রায়শ্চিত্ত (৬৪), অচলায়তন (৬৫), এগুলির পর পাওয়া গেল গীতাঞ্জলি ও গীতিমালোর গান (৬৬)। গীতাঞ্জলির অনেক গান যেমন 'প্রকৃতি' তেমনি 'প্রেম' পর্যায়ে নেওয়া যায় বৈকি, তবু আমরা বেশি লোভ করব না (কবি নিজে নিয়েছেন 'প্রেম' পর্যায়ে 'নাই রে বেলা নামল ছায়া ধরগীতে') আর গীতিমালোর 'যদি প্রেম দিলে না প্রাণের উল্লেখ করে কেবল বলব : 'শুধু বৈকুণ্ঠের তরে বৈষ্ণবের গান? এ গান ভক্তের শুধু? প্রেমিকেরও প্রাণের আকুলতা কি উজাড় করে ঢেলে দেওয়া হয় নি এর প্রতি কথায়, সুরে সুরে, মীড়ে মূর্ছনায়?'

যাই হোক, সোনার বাংলার কবিকে, কেবল ভারতের নয়, বিশ্বের কবি ব'লেও যদি মনে মনে অন্তত অভিমান করি এখন (মুখে নাই বা বড়াই করলুম) অসংগত কিছু হয় না। প্রায় ষষ্টি বর্ষের সিংহদ্বারে এসে পৌঁচেছেন কবি। তাঁর সৃজনপ্রতিভায় কোনো ক্লান্তি শৈথিল্য বিষাদ অবসাদ জড়তা মূঢ়তা আবিলতা বা শুষ্কতার লেশমাত্র কোথাও দেখা যায় না। পূর্বে ছিল কখনো? কিন্তু জরাপরাভব একি প্রাণশক্তি, একি নিঃসীম তারুণ্য! প্রেমের গান কবিতা রচনার এই কি বয়স? কে বলবে 'নয়', যখন বারে বারেই 'বেদনার ভরে গিয়েছে পেয়াল' (৬৭) প্রাণের ও গানের, যখন অন্তরের ঠাকুরকে মনের মানুষকে 'নতুন করে

পাব ব'লেই হারাই কণে কণ', হারাতে পারি নে তবু হারাবার
কল্পনায় 'ভয়ে কাঁপে মন / প্রেমে আমার ঢেউ লাগে তখন' (৬৮)।
ফলতঃ আমাদের কবির চিদ্ব্যোমন চিরনূতন চিরস্থায়ী তার সাক্ষ্য দেয়
যেমন পূরবী প্রবাহিণী মহুয়া তেমনি আরো কত কাব্য কথা কল্পনা।
অবশ্য, প্রায়শই কোনো-একটা ছল-ছুতো খুঁজে বা সূত্র ধরে কবি-
কল্পনা সক্রিয় হয়ে উঠেছে আর তখনি কবির—

নবযৌবনে নবসোহাগের

রাগিণী রচিয়া উঠিল নাচিয়া সোনার তার।

কবি সত্যই তাই বলতে পারলেন—

যে বাণী আমার কখনো কারেও হয় নি বলা

তাই দিয়ে গানে রচিব নূতন নৃত্যকলা।

যেমনি ভাঙিল বাণীর বন্ধ উচ্ছ্বসি উঠে নূতন ছন্দ,

সুরের সোহাগে আপনি চকিত বীণার তার।

এভাবেই রচিত হয়েছে মহুয়ার উজ্জ্বল রসের সমুজ্জ্বল কবিতারাজি আর
তার আগে ও পরে অজস্র প্রেমের গান। মহুয়ার প্রেমে মাদকতা নেই
শুধু আছে বলিষ্ঠতা— চিরপথিক মানুষ, তার পথের বাধা ও বন্ধন নয়
প্রেম, আনন্দময় মুক্তির দিশাই আছে তার অন্তরে —এ কথার আভাস
দিয়েছি পূর্বেই। এখানে বিস্তারিতভাবে কিছু বলার প্রয়োজন নেই।
লক্ষ্য করতে হয় জীবনরসিক কবির রূপরাগের নিত্যনবীনতা প্রাচুর্য
এবং প্রবলতা। অন্তরে যা অক্ষয় অপরিমিত, বাইরে নানা উপলক্ষ্যে
তার প্রকাশ— ঋতুনাট্য, গীতিনাট্য, নৃত্যনাট্য, 'রূপক' ইত্যাদি।

রসরূপ এবং রাগরূপ -রচনায় একটি ঋতুবদল অরুণ লক্ষ্য করতে
হয় যার মূলসূত্র ধরিয়ে দিয়েছেন অরুণ রবীন্দ্রনাথ, যখন বলেছেন :
'প্রথম বয়সে আমি জ্বরজ্বাব প্রকাশ করবার চেষ্টা করেছি গানে,
আশা করি মেটা কাটিয়ে উঠেছি পরে। পরিণত বয়সের রক্ত তার
বাংলাবার জন্তে নয়, রূপ দেবার জন্য। তৎসংগঠিত কাব্যগুলিও
অধিকাংশই রূপের বাহন।' (১৩ জুলাই ১৯৩৫ / ২৮ আষাঢ় ১৩৪২)

এই উক্তিতে অতিশয় সংক্ষেপে ও সংহতভাবে সুরশ্রুতি রবীন্দ্রনাথ যেমন আত্মপরিচয়টুকু দিয়েছেন তেমনি সঙ্গীতক্ষেত্রে কালোয়াতিতে ও সঙ্গীত-স্থিতিতে কী তকাত সে সম্বন্ধে তাঁর চিরপোষিত ধারণারও আভাস দিয়ে গেছেন। ভাব বাংলানো হতে পারে যেমন কথায় তেমনি সুরেও ; সে এক-রকম সংহতির ও পরিমিতির অভাব, আতিশয্য, শিথিলতা। রূপ-স্থিতি হল বড়ো কবি ও বড়ো সুরকারের লক্ষণ, রবীন্দ্রনাথের এই বিশ্বাস। রবীন্দ্রনাথ এই দৃষ্টিতেই দেখেছেন নিজের রচনা, দেখবে ভাবী কালের রসিকসমাজ এই আশা পোষণ করেছেন মনে।

ধূঁড়টা মুখোপাধ্যায়কে লেখা রবীন্দ্রনাথের এ কথা ইতিপূর্বে এক-বার আমরা স্মরণ করেছিলাম ‘মায়ার খেলা’র গীতিনাট্য (১২৯৫) থেকে নৃত্যনাট্যে (১৩৩৫) রূপান্তরের আলোচনায় আর আজও সে ক্ষেত্রেই পুনশ্চ এ উক্তির গূঢ়ার্থ গভীরতা ও সত্যতা যাচাই করতে বলি রসিককে। সঙ্গীতজ্ঞ না হওয়ায় আমাদের সে অধিকার নেই ; যা অনুভব করি তারও কার্যকারণ খতিয়ে ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ আমাদের সাধ্যাতীত। অধিকারী ব্যক্তি লক্ষ্য করবেন, ‘মায়ার খেলা’র গীতিনাট্যে ও নৃত্যনাট্যে সামগ্রিকভাবে কী প্রভেদ আর কী তকাত— ‘ওই কে আমায় ফিরে ডাকে’ (২৪) আর ‘ডেকে না আমারে ডেকে না’ (১৬২) গানে কিম্বা ‘আমি কারেও বুঝি নে’ (২৫) আর ‘যে ছিল আমার স্বপনচারিণী’ (১৬০) গানে কিম্বা ‘সেই শান্তিভবন ভুবন’ (২২) আর ‘আমার নিখিল ভুবন হারালেম আমি যে’ (১৬১) গানটিতে। ‘দে লো, সখী, দে পরাইয়ে গলে’ (১৯)^১ আর ‘সাজাব তোমারে হে’ (৩৫)^২ গান দুটিতে প্রেম-প্রসাধনের কথা বলা হয়েছে ; তার সঙ্গে তুলনা করে দেখতে হয় রবীন্দ্রনাথের পরিণত বয়সের ছুটি গানে— ‘দে তোরা আমায় নৃতন ক’রে দে’ (১৩৯) ও ‘তোমায় সাজাব যতনে’ (১২৫)— বাণী আর রাগরূপ-রচনা উভয়তই কী প্রভেদ। মোহমুগ্ধতা হয়তো বেশি পূর্বের সঙ্গীতরীতিতে, কান্তকোমল কচি ভাবলাবণ্য। কিন্তু রস-রূপের তথা রাগরূপের বিষয় পরিমিতি আর পরিপূর্ণতা পরের গানে,

সুতরাং রসিকজনের যান-পর-সেই পরিতৃপ্তি।

রচনার কাল-নির্ব্যয়ে ইতিপূর্বে যেমন আমরা বহু তথ্য আহরণ করেছি মজুমদার-পাণ্ডুলিপি থেকে তেমনি রবীন্দ্রনাথের উত্তরজীবনের আর তিনখানি পাণ্ডুলিপিও আমাদের বিশেষ দ্রষ্টব্য। সময়সীমার তেমন ব্যাপ্তি না থাকলেও আছে গভীরতা ও গুরুত্ব। ভগ্নাথ্যে একটি পূর্ববীর 'পথিক' অংশের প্রায় সমকালীন, অর্থাৎ তার পূর্বাঙ্গের সময়ে কিছুটা প্রসারিত। এটি রবীন্দ্রনাথ দিয়ে যান শান্তিনিকেতন আশ্রমে তাঁর বিশেষ স্নেহপাত্রী ছুটকে অর্থাৎ শ্রীমতী রমা মজুমদারকেই, শিল্পী শ্রীমুরারীনাথ করকে বরণ ক'রে পরে যিনি গোত্রান্তর লাভ করেন। এই রবীন্দ্রপাণ্ডুলিপির সমুদয় পৃষ্ঠার কেবল আলোকচিত্র দেখার সুযোগ আমরা পেয়েছি—এ'কে বলব কর-পাণ্ডুলিপি। আর ছুটি রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপি শান্তিনিকেতন রবীন্দ্রভবনেই প্রথমাবধি রয়েছে, রবীন্দ্রনাথের দান—অভিজ্ঞানসংখ্যা ১৫৯ ও ১৯১। রবীন্দ্রনাথের আয়ু যখন ৭৮।৭৯ স্পর্শ করেছে (মনশ্চক্ষে দেখা গেলে সে কী বিস্ময়), রবীন্দ্রনাথের গীতিকবিতা-রচনার সেই প্রায় শেষ পর্বের এরা সাক্ষী—রসিকচিহ্নে নিবিড় গভীর এই গানের আবেদন, কানে প্রাণে আত্মদান করবার ও অনুভব করবার অপ্রত্যাশিত শিহরণ—আমাদের অনুমান এই যে, এদের তুল্যতা নেই কবির অতীত জীবনের আর-কোনো পর্বের অথবা কোনো গানে।

রবীন্দ্রপ্রতিভাবিকাশের স্বপ্নভঙ্গ থেকে তার অনুসরণ ক'রে বা তার স্রোতে গা ভাসিয়ে দিয়ে ক্রমশ আমরা এমন জায়গায় এসে পড়ি যেখানে প্রবাহের বেশ, প্রবাহকক্ষের তরঙ্গভঙ্গ, ছুই ফুলের শোভাসম্পদ, সবই বিস্ময়কর ও বিচিত্র। কোনটি রেখে কোনটির কথা বলার বাবে? কী বা বলা যায়! অকস্মে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বা অকস্মে কেউ স্বচ্ছন্দে হয়তো বলবেন (প্রমাণ দিতে হবে না)—এটি (৭৪) পরলোকগত মুখালিনীজীবীর অরণ্যে আর এটির (১৪৭) লক্ষ্য হলেন

ঈশমতী বিজয়া বা ভিক্টোরিয়া ওকাম্পা। আমরা তা বলতে পারব না ; বলতে চাইও না। কবে কে উৎকলীয় মালী বা মালিনী সোনালি সায়াকে কবিকে স্মৃতিস্ত নিমের শরবত দিতে এসে চৌকাঠ-গোড়ায় দ্বিধার ভাব দেখিয়েছিল, কৌতুক ক'রে কবি গেয়ে উঠেছিলেন কিম্বা ওঠেন নি 'হে মাধবী ! দ্বিধা কেন', সেই ঘটনা ঘটনাভাস কিম্বা জল্পনা-কল্পনাকেই আমরা ঐ গানের হেতু বলা দূরের কথা উপলক্ষ্যও বলতে পারব না। উল্লেখ করেছি শিলাইদহে থাকতে 'পদ্মা' বোটে ঝড়বৃষ্টির রাত কেটেছিল অনিদ্ৰায়, দাঁড় ধরতে বা হাল সামলাতে যান নি, কী আর করা, তখন লিখেছিলেন 'আহা, জাগি পোহালো বিভাবরী' কবির এই সাক্ষ্য— জলে স্থলে, বোটে বা তল্লিকটে, অমুরস্ত প্রজা-বৃন্দ স্বজন পরিজন ব্যতীত আর-কেউ ছিল না। 'সুনীল সাগরের শ্রামল কিনারে' (১১১) দেখা সুন্দরী— 'কল্পনা-করা' বলাই ভালো— তারও নাম নেই আর রূপ ছড়িয়ে আছে দিক্ থেকে দিগন্তরে এবং কাল থেকে কালান্তরে। সেই সীমা-হারানো দেশ কাল থেকেই তিল-তিল চুনে চুনে মনে মনে নূতন এই তিলোত্তমার রচনা। কবি তুলি ধরে এঁকে দেখান নি যদিও, কেবল উল্লেখ করেই সুরের পুষ্পবৃষ্টি করেছেন তার উদ্দেশ্যে, তার চার দিকে— আমাদের প্রত্যেকের সুযোগ আছে তাঁকে নূতন ক'রে ও নিজের মনের মতো ক'রে রচনা করবার। এ ক্ষেত্রেও কবির সাক্ষ্য হাজির করা যায় (বিচিত্রা / চৈত্র ১৩৩৬, পৃ ৪৫৬-৫৭) ; তা ব'লে সেও কি সবাই মেনে নেবেন ?

কার প্রেম কার উদ্দেশ্যে এ কথার কোনো জবাব নেই ; জবাব চাওয়াই অসংগত। রসোপলব্ধির সূচনা হয় না, সুরাহা হয় না, পুতি হওয়া তো দূরের কথা— বিশেষ কারো নাম ধাম ঠিকানা ও অন্ত্যস্ত বিবরণ জানলে। কবি কি বলেন নি তাকেই— 'দেখা না-দেখায় মেশা হে বিদ্যুৎলতা' ?...

ভবু মনে পড়ে, স্বপ্নে শুনে চমকে উঠেছি একদিন—

'মুক্তির নৈবেদ্য গেছে রাখি রজনীর শুভ্রঅবসানে।'

চেনা কণ্ঠস্বর। চিনলেম কোন্ কন্যাস্তরে জানি নে। হঠাৎ উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে সমুদয় তাৎপর্য। মনে ভাবি, কবি কি এঁরই উদ্দেশ্যে গেয়ে উঠেছেন আরেক-দিন—

মধুগন্ধে-ভরা মুহুরিকছায়া

নীপকুঞ্জতলে

শ্রামকান্তিময়ী কোন্ স্বপ্নমায়া

ফিরে বৃষ্টিজলে।

ফিরে রক্তঅলঙ্ক-ধৌত পায়ে

ধারানিক্ত বায়ে,

মেঘমুক্ত সহাস্ত শশাঙ্ককলা

সিঁথিপ্ৰান্তে অলে।^{১০}

কী অপূর্ব রূপ। লৌকিকই হয়ে উঠেছে অলৌকিক, রূপ হয়ে উঠেছে ভাব, বিশ্বপ্রকৃতিতে মিলিয়ে গিয়ে ছড়িয়ে গিয়ে সব সীমা হারিয়েও হতে চায় নি বিখ্যাতীতা—আবার ফিরে সে এসেছে যখন কবির অন্তর্লোকে, ভাবই হয়েছে রূপ। যখন বলা হয়েছিল ‘উজ্জল শ্রামল বর্ণ / গলায় পলার হারখানি’^{১১} তখন সেই শ্রামার রূপ দেখেও দেখা হয় নি, চেনা যায় নি, কেননা অলৌকিক সুরের শিখা তো অলে ওঠে নি—দেখায় নি দিব্যরূপের সমগ্রতা। এখন দেখেছি, চিনেছি।

১৩৪৬ সনে কবির কাছে বর্ষামঙ্গলের জন্ত, অমুরোধ বলি বা আবদারই বলি, এল তা অমুরক্ত ভক্ত ও গুলীজনের কাছ থেকে।^{১২} সেই অমুরোধ উপরোক্তই কি গান-রচনা হয়েছে একটার পর আরেকটা? নিছক কর্মশৈলীর সেই গান কি এমন হ’ত? জ্ঞা নয়। বাইরে যে আশ্রয় আয়োজন উপলব্ধি ঘনিয়ে এসেছে তার ইচ্ছিতেই নয় তবু তার সিঁটক চেয়ে কবিচিন্তা উদ্ভূত ক’রে এই গান জেগেছে জীবনের সমস্ত বিধাবৃত্ত এক ক’রে। বিরহ-বিচ্ছেদের বিবই পরিশ্রমে ভাবসম্মিলনের অমৃত হয়ে উঠেছে। অতলের উর্ধ্বী আর অলৌকপদ্মালয়া রমা,

অঙ্গুরী আর কল্যাণী, আবার^{১৩} কি এক হয়ে যায় নি? সেই উপলক্ষের আনন্দবেদনাতেই অকৃতপূর্ব এই গানগুলির সৃষ্টি (১৬৮-১৮৪) — পূর্বোক্ত বর্ধমানগুলের বা তার আগে-পরের বহু গান শ্রবণ করেও এ কথাই বলব। মিলন না বিরহ বলা যায় না। নিবিড়তম গভীরতম প্রেমে, মিলনের মধ্যেও সর্বদাই নিপুণ বিরহব্যথা আছে আর চির-বাহুিতা ফিরে-আসা যে বিরহিণীর সঙ্গে ভাবসম্মিলন হল দিনশেষে, সত্যই—

বুকে দোলে তার বিরহব্যথার মালা

গোপনমিলন-অমৃতগন্ধ-ঢালা।

রবীন্দ্রনাথের শেষ দিকের গানে প্রেম অর্থাৎ মনোময়ী প্রেমপ্রতিমা আর প্রকৃতি মনে হয় অভিন্ন হয়ে উঠেছে— দেখা যায় তাকে দেখা যায় না, ধরা দিতে এসেও বুঝি ধরা দেয় না। তাই ‘আমার প্রিয়ার ছায়া আকাশে আজ ভাসে’। রূপে ও রসে, আকারে ও ভাবে, এমন একাকার হওয়া সব দেশের সব কালের কাব্যে বা গানে আর কোথায় আছে আমরা জানি নে। রবীন্দ্রকাব্যেও এতটা ছিল না পূর্বে আর কোনোদিন।

‘ওগো তুমি পঞ্চদশী!’ (১৮১) কার এ রূপ? পঞ্চাশীকরসিকিত জটাজুটে শেব কলাটি হরণ ক’রেই রেখেছে—যে সন্ন্যাসী, তাই বোলো কলার-পূর্ণ তো হয় নি, হতেও পারে না মর্ত্যলোকে— স্বপ্নের আভাস নিভ্রায়, নবযৌবনে কচিংছাগরিত বিহবকাকলি, অরধ্যমর্মর ধরধর বক্কের স্পন্দনে। কে ভা বলা যায় না। মায়াছায়া পানায় যে দেখে তার মনের দিগন্তে আর আনতপদ্ম-ছাটি ভিজ়ে যায় যেন কে দেখা দিতে এসেছে তারও। ‘ধূসরজীবনের গোখুরিতে’ (১৭২) এ রূপ কবি বারবার দেখেছেন স্নানায়মান রাস্তা আঁকোর। স্বপ্নের কান্না তাঁর স্বপ্নের সজ্জিণীর। তার বিরহিণী মূর্তিখানি দেখি সৰুরূপ নত নম্রানে ‘বেহাগের তানে’— সে যে বিরহবেহাগ মূর্তিমতী।

যদি কবিতা হিসাবেই দেখি শেখোক্ত গান, নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকার মতোই প্রথাগত ছন্দের নিয়মবন্ধনের বাইরে এসে এ স্বচ্ছন্দ, এ গজই, রূপকল্পেরও কোনো বাঁধাবাঁধি নেই। রূপকল্প (imagery) ও কাব্য-ছন্দ খতিয়ে দেখলে যা দোষ বলে গণ্য হতে পারত, বিশেষ গুণ হয়ে উঠেছে সুরের প্রসাদে অর্থাৎ সুরেই সব অভাব অপূর্তি পূর্ণ করেছে এমন-কি উপচে দিয়েছে এই গানে বা এরূপ গানে।

রবীন্দ্রনাথের শেষ বয়সের এই প্রেমের গান —উপলক্ষ্য তার যাই হোক, শ্রুতি, নৃত্যনাট্য মায়াবর খেলা, শেষ দিকের বর্ষামঙ্গল (১৩৪৬)— যে প্রেমের ভাষাতীত ভাষা, তা আমাদের সৌমিত্র জীবনের অভিজ্ঞতায় বা ব্যক্তিসত্তার উপলব্ধিতে সম্পূর্ণ ধারণা করা যায় না। ধ্যান করতে হয় রবীন্দ্রজীবনের, যা চার পাঁচ বা ততোধিক খণ্ডের কোনো মহাগ্রন্থে পাওয়া যাবে না, যা বাইরের জীবনই নয়— বিশাল এক মহীকহ মর্ত্যের মাটিতে অমর্ত্য অভীপ্সায় প্রতিদিন প্রতিক্রমে বেড়ে উঠেছে। তার প্রিয়া বা প্রিয়তমা শ্রেয় প্রেয় উভয়েরই প্রতিমা, জীবন-দেবতার প্রত্যক্ষ আর অপ্রত্যক্ষ রূপ— কোনো নির্দিষ্ট নামে অথবা রূপে নির্ধারণ করা অসম্ভব। কবি নিজেই তা পারেন নি। কবি নিজেও তা চান নি।

সুরকে কথা দিয়ে ব্যাখ্যা করা যায় না, নিরূপণ করা অসম্ভব। হার মেনে কাস্ত হওয়ার আগে, শিল্পীগুরু জীনন্দলাল বসুর কিছু কথা তুলে দিই এখানে। তিনি বলেছেন পরিণত বয়সের রবীন্দ্ররচনা সম্পর্কে। রবীন্দ্রসঙ্গীত সম্পর্কেও, বাণীরূপ রাগরূপ দুই নিয়ে, তার উপযোগিতা আছে (২০ অক্টোবর ১৯৪১) —

‘রবীন্দ্রনাথের পরিণত বয়সের রচনায় অরূপ থেকে রূপ ফুটতে ফুটতে আবার অরূপে মিলিয়ে যাচ্ছে আর এই হল সেরা সৃষ্টির লক্ষণ। এমন এক উদ্ভুল শিখরে এসে দাঁড়িয়েছে যার এখানে রূপ ওধারে অরূপ গারে-গারে ডাইনে-বাঁয়ে। ...’

‘চীনা সেরা সৃষ্টির নিদর্শন, স্থল জল আকাশের ছবি, এই-রকম । ...’

‘ভাস্কর্ষে এরকম সৃষ্টির নিদর্শন— নটরাজ, বুদ্ধ। নটরাজ নিয়ে যোঁদ্যা উজ্জ্বলিত। তিনি বলেন : এই দেখছি নটরাজ মূর্তি ধরে নাচছেন, এই আবার সবার মধ্যে বিশ্বের মধ্যে মিলিয়ে গেলেন— আবার প্রকট হয়ে আবার মিলিয়ে যাচ্ছেন ।’

‘নটরাজ, আমি তব কবিশিষ্ট’, এ কথা মিথ্যা বলেন নি রবীন্দ্রনাথ ।

৫ আশ্বিন ১৩৮৭

পুনশ্চ

রবীন্দ্রনাথের স্বয়ংভাষ্য থেকে তাঁর গানে ভাব ও রূপ এ দুটি মূল-তত্ত্বের রহস্য-আভাস আমরা পেয়েছি। সব কথা যেমন তিনিও বলেন নি, হয়তো আমরাও ভালো ক’রে ভেবে দেখি নি। পর পর স্মরণ করা যাক কয়েকটি দৃষ্টান্ত, বিচার করে দেখা যাক ততস্থ বুদ্ধিতে। রূপ অথবা ভাব যখন যেটিরই প্রাধান্য থাকে, অন্যটি অনুপস্থিত নয়।

[কেবল প্রেমের গানের দৃষ্টান্ত নয়। এক কাল-পর্বে আগামী অশ্রু কালের আগমনও কদাচিৎ জেগে উঠেছে। আমাদের ধারণা ‘মরণ রে তুঁহু’ মম শ্যামসমান’ তার এক প্রকৃষ্ট উদাহরণ ।^{১৫} কথা ও সুর দু’দিক থেকেই বিচার হবে গানের। পরবর্তী আঠারোটি রচনার তালিকায় বিশেষ ক’রে কালক্রমে সাজানোর চেষ্টা নেই আর সূচনার দুটি কবিতাংশ মাত্র,— তন্মধ্যে প্রথমটি রবীন্দ্রনাথের নয় কিন্তু দ্বিতীয়টি তাঁরই বালালীলা ।]

দৃষ্টান্ত

চোখে-দেখা ‘রূপ’ : ১ পাখি সব করে রক, রাতি গোহাইল ।

কানমে কুহুমকলি সকলি ফুটিল ।

ওঠো শিশু, মুখ ধোও, পরো নিজবেশ ।

আপন পাঠেতে মন করহ নিবেশ ।

২ আমসব্ব হুধে ফেলি

তাহাতে কদলি দলি

সন্দেশ মাখিয়া দিয়া তাতে

হাপুস্ হপুস্ শব্দ,

চারি দিক নিস্তব্ধ,

পিঁপিড়া কাঁদিয়া যায় পাতে ।

ভাব : ৩ কী হল আমার, বুঝিবা সজ্ঞানী

৪ আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল কে

৫ আমার পরান যাহা চায়

৬ এখনো তারে চোখে দেখি নি

রূপ : ৭ মরণ রে, তুঁহুঁ মম স্ত্রামসমান

৮ কেন বাজাও কাঁকন কন-কন

৯ তুমি সন্ধ্যার মেঘমালা

১০ কুঙ্কলি আমি তারেই বলি

১১ ওগো ডেকো না মোরে ডেকো না

১২ যে ছিল আমার স্বপনচারিণী

'ভাব' ? সত্তা : ১৩ আমি আবণ-আকাশে ঐ (সাধর)

১৪ আমি তখন ছিলাম মগন গহন

১৫ বর্ষগমস্ত্রিত অন্ধকারে

১৬ আমার প্রিয়ার ছায়া আকাশে আজ

১৭ শেষ গানেরই রেশ নিয়ে

১৮ যবে রিমিকি রিমিকি ঝরে

'আর্ট' ব্যক্তিসত্তার গভীর উপলব্ধি থেকে উৎসারিত হলেও, তার গতি বিশ্বের অভিমুখে । গভীরে যেমন তার বিশ্বসত্তার ও বিশ্বচেতনার সঙ্গে

যোগ থাকবার কথা, পরিণামেও সেটাই অবশ্যস্বাবী। পরিপূর্ণতার অভিযাত্রী সেই বিশাল ব্যক্তিসত্তার ছাপ যখন পড়ে আর্টে, কবিতায়, গানে, সে আরেক পরম বিশ্বয়। তখন স্মরণ করতে হয় কবি ওয়াল্ট্‌ হুইটম্যানের মহাবাক্য : *Who touches this, touches a MAN*। তখন ভাব ও রূপের দ্বৈত পার হয়ে উদ্ভীর্ণ হন স্রষ্টা এবং রসিক যে সত্তায় তার ব্যাপকতা, গভীরতা, অবিল্লেশণীয় রসাস্বাদ ও চমৎকারিতা বহুগুণে অধিক বা অনিশেষ্যই বলা যায়। ফলতঃ এক দিক থেকে দেখলে ভাব বলতে হয়, আরেক দিক থেকে রূপ, আর সামগ্রিক ভাবে দেখলে স্রষ্টার পূর্ণ ব্যক্তিসত্তারই আশ্চর্য এক অভিব্যক্তি। এখানেই আর্টের শেষ সীমা। ভাবব্যক্তি বা রূপরচনার যে স্তর একবার ছেড়ে আসেন রসরূপের কোনো সিদ্ধ সাধক, ঠিক সেখানেই আর কোনোদিন ফেরেন না। কেননা, সচেতন মানুষ মাত্রেই জীবনের পথ কল্প রেখায়িত। এক সান্ন থেকে আরেক সান্ন অভিমুখে তার ক্রমিক উত্তরণ। ব্যক্তি ও বিশ্ব, ভাব ও রূপ, এমন-কি রূপ ও অরূপ এবং বিধ দ্বৈতের ভিন্নতা ও একাত্মতার নিরন্তর লুকোচুরির লীলা-বিলাসে গতি সততই উর্ধ্ব থেকে উর্ধ্বতর ভূমিতে— শেষ কোথায় ও কেমন তা বলা যায় না। এ লীলায় আপাতবিরতি যদি বা থাকে, সত্যি শেষ হল যে তা নয়।

যা হোক, তত্ত্বআলোচনায় সুখ নেই, ফললাভও সন্দেহস্থল। উপস্থাপিত দৃষ্টান্তগুলি সম্পর্কে দু-চার কথা বলা ভালো। —

- ১ হৃদয়ভাবের কোনো অপব্যয়ই ঘটে নি তা স্পষ্ট।
- ২ রূপদর্শনের অভিনিবেশে ও সুখেই ভাব আত্মগোপন করে আছে।
- ৩-৬ ভাবমাধুর্য (বাচনসৌন্দর্য) কেবল কবিকে নয়, সমকালীন যে-কোনো রসিক ব্যক্তিকে মোহিত চমৎকৃত করেছিল সন্দেহ নেই। বাংলার সঙ্গীতসাহিত্যে অপ্রত্যাশিত নূতন— একই কালে কথায় ও শ্রুতে।

- ৭-১২ ভাব ঘনীভূত হয়ে উঠেছে রূপে। পেয়েছে ক্ষতিকের মতো সংহতি। অনায়াসে তাই 'হ্র্যতি' বিকিরণ করছে।
- ১৩-১৮ পুনশ্চ ভাব ও আবেগ প্রবল হয়ে উঠলেও, এ ভাব সে ভাব নয়— এ যেন বিশ্বব্যাপী। এতে যে ব্যক্তিসত্তার প্রকাশ তাকে ধরা যায় না, ছোঁওয়া যায় না। যেন ধারণা করাও যায় না অথচ পরম সত্য ব'লেই অনুভব করতে হয়। 'দেখা না-দেখায় মেশা' বিদ্বাতের মতো এর লীলা কথায় ও সুরে, রূপে ও অরূপে। কোনো সংজ্ঞার্থে নিরূপণ করা ও নির্দেশ করা কঠিন।

উত্তরটীকা

- ১ অবশ্য, এ কথা বলা যায়: কবি আখর-যুক্ত কোনো গানই ভোলেন নি অথচ কাউকেই স্থান দেন নি 'তার' গীতবিতানে যে কারণে সে হল— গীতবিতানের কাব্যরূপকে মুখ্য ক'রে তার সঙ্গীতরূপকে গৌণ ব'লে গণনা করেছেন। নইলে এমনও হবে কেন, যে গানের 'সাধর' রূপেরই স্বরলিপি আছে, অঙ্কটির নেই— কেউ গাইতে জানে অথবা জানবে এমন বলা যায় না— যেমন 'ওহে জীবনবল্লভ' বা 'তোমার আনন্দ ওই'— সেটিকেও সম্পাদনাকালে বর্জন করেছেন কবি! বিশেষ মমত্ববোধ-বশতই বিচারে ভুল হয়েছে সন্দেহ নেই। কবি কি জানতেন না বা অনুমান করতে পারেন নি কালে তাঁর গানের আদরই তাঁর কবিতার সমাদরকেও ছাড়িয়ে যাবে? গ্রন্থে যে ভাবেই সাক্ষিয়ে দেওয়া হোক-না, কাব্যিক ছন্দোবন্ধে ও রূপরেখায় উনিশ-বিশ যাই হোক, থাক-না আপাতপ্রতীয়মান 'ক্রটিবিচ্যুতি', সে গান কথা করে উঠবে— না, গুনগুন স্বরে গেয়েই উঠবে গীতবিতানের পাতা খোলা মাত্র। কেননা, বাংলার রসিকচিত্তের আকাশ-বাতাস ছেয়ে যাবে ততদিনে

রবীন্দ্রনাথের গানে গানে, সুরে কথায়, এ তো বাস্তব সত্যই—
অমূলক জল্পনা-কল্পনা নয় ।

গীতাঞ্জলি গীতিমালা গীতালি বা প্রবাহিনীতে আছে বিশেষ ক'রে
রবীন্দ্রসঙ্গীতের কাব্যরূপ (বাণীরচনা তত্বপযোগী) ; এরকম আরো
হতে পারে, হওয়া উচিত কিন্তু গীতবিতানে বেশির ভাগ মানুষ
খুঁজবে গীতরূপ আর সেটাই সংগত ।

- ২ জনসাধারণ কেনবার সুযোগ পায় নি ।
- ৩ এরূপ গীতসংখ্যা সর্বত্রই পরবর্তী তালিকাঅনুযায়ী ক্রমিক সংখ্যা ।
- ৪ কেবল কবি হিসাবে নয়, সঙ্গীতশ্রষ্টা সুরকার-রূপে বোধ করি ঐ
সময়ে ঐ স্থলে তাঁর প্রথম আত্মআবিষ্কার । এরূপ প্রথম গান :
নীরব রজনী ছাখে মগ্ন জোছনায় / দ্রষ্টব্য প্রচল গীতবিতান-ধৃত
পাঠ ও গ্রন্থপরিচয়ে সংকলিত তথ্যাদি । ‘গহনকুমুমকুঞ্জমাঝে’
আগের কবিতা হলেও, গান হিসাবে পরবর্তী ।
- ৫ জীসমীরচন্দ্র মজুমদার -কর্তৃক সংগৃহীত ও সংরক্ষিত । পাণ্ডুলিপির
পাতাগুলির আলোকচিত্র দেখার সুযোগ আমরা পেয়েছি । আমার
রবীন্দ্রপ্রতিভা গ্রন্থে (শ্রাবণ ১৩৬৮) ‘রবীন্দ্রপ্রতিভার নেপথ্যভূমি’
প্রবন্ধে (পৃ ২৫৮-৮১) এই পাণ্ডুলিপি সম্পর্কে বিস্তারিত আলোচনা
রয়েছে ।
- ৬ অবশ্যই আমাদের মনে পড়বে বিচিত্রিতা কাব্যের উৎসর্গ-বচন :
‘পঞ্চাশ বছরের কিশোর গুণী’ নন্দলাল আর ‘সত্তর বছরের প্রবীণ
যুবা’ রবীন্দ্রনাথ —এ যে অক্ষরে অক্ষরেই সত্য ।
- ৭ এ গান সম্পর্কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বরলিপিসঙ্গীতিমালা (১৩০৪)
থেকেই জানি, সুর-রচনা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের (‘গ্র’) এবং কথা—
রবীন্দ্রনাথের (‘জীর’) । অথচ মায়ার খেলার এই গানের ‘বাণী’
রচনা করেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথের তথা ঠাকুর-পরিবারের বন্ধু অক্ষয়
চৌধুরী এমন একটা গুজব বহুদিন চলে আসছিল মনে হয়,
যাকে ‘স্বায়িত্ব’ দিতে চেয়েছেন জীবজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় -হেন

ধীমান ব্যক্তি তাঁর সাহিত্য-সাধক-রচিত-মালায় (সং ৭৬। পৃ ১২),
প্রমাণ দেন নি, অন্তত আমাদের চোখে পড়ে নি। অক্ষয় রবীন্দ্র-
জীবনী-কার নির্বিচারে এই অমূলক তথ্য আবার তাঁর গীতবিতান-
সূচীতে গ্রহণ করাতেই এ বিষয়ে আমাদের কিছু বলা দরকার।
(ইতিপূর্বে সংক্ষেপে বলেছি প্রচলিত গীতবিতানে তৃতীয় খণ্ডের
শেষে গ্রন্থপরিচয়ে।) জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বপ্নময়ী নাটকে (১২৮৮)
পাই এই গানটি—

দে লো সখি, দে পরাইয়ে চুলে সাধের বকুল ফুলহার।

আধফুটো জুঁইগুলি যতনে আনিয়ে তুলি

দে লো দে লো ফুলময় সাজে সাজায় আমারে, সখি, আজ।

ওই লো ওই লো দিন যায় যায় লো, এখনি আসিবে প্রাণনাথ!

যা লো সহচরি, এইবেলা স্বরা করি—এখনি আসিবে প্রাণনাথ।

এই তো যামিনী এল, সে তবু এল না কেন?

বুঝিবা সে ছুধিনীরে আজি ভুলে গেল, বুঝিবা সে এল না রে।

সখি, তোরা দেখে আয়। দেখে আয়।

না লো সখি, না, ওই দেখ্ দেখ্ লো ওই যে আসিছে প্রাণনাথ॥

এই গানই কি মায়ায় খেলায় আছে?। গানের সূচনায় পাঁচটি
পদক্ষেপ গুনে গুনে সানন্দে মাথা নেড়ে সায় দেবে মন কিন্তু
অব্যবহিত পরের পদটিতেই ছঁচোট খেয়ে বুদ্ধিসুদ্ধি লোপ না পেল
নাক কান মলে বলতেই হবে : ‘না, না, রবীন্দ্রনাথ কোনো বয়সে
কোনো দিনই এ গান লিখতে পারেন না। অক্ষয় চৌধুরীর হোক
কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের, তাতে তো আপত্তি করি নে।’ এ গান
আর মায়ায় খেলার গান অভিন্ন এ কথা কে বলল? ছটি গানের
কথা পাশাপাশি রেখে মিলিয়ে দেখেছেন কেউ? সম্ভবতঃ ব্রজেন্দ্র-
বাবু ও অক্ষয় প্রভাতদা দেখেন নি অথবা দেখলেও বিচার-
বিবেচনার প্রয়োজন বোধ করেন নি। অক্ষয় চৌধুরী অথবা
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের (এই অভিমত আমাদের ‘বিবিদিদি’ ইন্দিরা-

দেবী চৌধুরানীর) এ গান যদি বা তরুণ রবীন্দ্রনাথের গান-রচনার প্রস্থানভূমি হয়, তিনি উজ্জীন হয়েছেন ভাব ও কল্পনার বর্ণবিচিত্র যে উর্ধ্বলোকে সেখানে যেতে পারেন নি উল্লিখিত বাণীর রচয়িতা। কলত: ‘স্বপ্নময়ী’তে ও ‘মায়ার খেলা’র এক গানই আছে এ কথা সত্য নয়। আগের গান থেকে যেটুকু নিয়েছেন পরের গানের স্রষ্টা তা আক্ষরিক মাত্র—যথার্থ ঋণ নয়, প্রভাব তো নয়ই। ‘ভাব বাংলানো’র প্রবণতা ছিল রবীন্দ্রনাথের সেকালের গানে এ কথা সত্য হলেও, তার একটা সীমা ছিল সেটাও সত্য। কিন্তু বর্তমান ক্ষেত্রে উল্লিখিত গানে, যুগপৎ কথায় এবং হয়তো (?) সুরেও, ভাব বাংলানোর কোনো সীমা পরিসীমা তো দেখি নে।

বাহুল্য হলেও বলা আবশ্যক, স্বরলিপি-গীতিমালায় স্বরলিপি-কৃত গানটি ‘মায়ার খেলা’রই, ‘স্বপ্নময়ী’র নয়।

প্রসঙ্গক্রমে মনে পড়ছে রবীন্দ্রনাথের আরেকটি গানে অশ্রু প্রভাবের কথা তুলেছেন শ্রীখগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায় তাঁর ‘রবীন্দ্র-কথা’ গ্রন্থে (১৩৪৮। পৃ ২০৪-২০৫)। বস্তুত: ‘প্রভাবিত হওয়া’ই নয়, অশ্রুর রচনা আত্মসাৎ করাও বলা চলত নির্ভরযোগ্য প্রমাণ থাকলে। আলোচ্য গানটি হল ‘রাজা ও রানী’ নাটকের : বঁধু, তোমায় করব রাজা তরুতলে (কাঠুরিয়ার গান)। এর তুলনাস্থল গানটি পাওয়া গেল সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকার ১৩১২ সনের প্রথম সংখ্যায়। আমরা সেটি যথায়থ উদ্ধৃত ক’রে দেখতে পারি : ‘বঁধু তোমায় করব রাজা তরুতলে’, / চক্ষের জলে ধুয়ে পা মুছাব আঁচলে। / ‘বনফুলের মালা দেবো তোর গলে’ ॥ / ‘সিংহাসনে বসাইতে দিব এই হৃদয় পেতে’... / পিরীতি মরম মধু দিব তোরে খেতে ; ... / বিচ্ছেদের বেঞ্জে এনে ফেলব পারের তলে। / মালঞ্চ আর পুষ্প এসে ফুটবে কেওয়ার ডালে।* ইত্যাদি। খগেন বাবু যথায়থ পাঠসংকলন করেছেন তা বলা যায় না। যা হোক,

পূর্বোক্ত সাহিত্য-পরিষৎ-পত্রিকায় (পৃ ৬৫) ঐ গান এসেছে
 শ্রীমোক্শদাচরণ ভট্টাচার্য্য-লিখিত ‘নিরঙ্কর কবি ও গ্রাম্য কবিতা’র
 অংশ-রূপে। যে ‘মধুমাল্য’ উপাখ্যানে এর স্থান সেটি লেখক
 শোনে কোনো গ্রামে ডাক্তারি করতে গিয়ে (জটব্য পৃ ৫৫) ;
 কোন্ গ্রামে কোন্ সালে তা বলা হয় নি। ১৩১২ সনের ২।৪ বছর
 পূর্বেও হতে পারে এবং সে গ্রাম কোলকাতা শহরের কাছাকাছি
 কোথাও নয় তাই বা কে বলবে ? সেই সময় সেখানে ‘রাজা ও
 রানী’ নাটকের গান পৌঁছে কোনো গ্রামবাসী কবিকে প্রভাবিত
 করতে পারে না কি ? সবিশেষ তথ্য না জানলে ‘হাঁ’ অথবা ‘না’
 কোনো মতামত দেওয়া তো চলে না। উদ্ধৃতিচিহ্নযুক্ত প্রথম ছত্রে
 মিল সুসম্পূর্ণ ; চিহ্নিত আর-ছটি ছত্রে ‘মধুমাল্য’ ও ‘রাজা ও রানী’
 একটি আরেকটির লব্ধ নকল না হলেও সাদৃশ্য যথেষ্ট। গ্রামের
 কবির রচনায় ‘ভাব বাংলানো’র আধিক্য আছে, বাঁধুনি অল্প, সে
 কিছু আশ্চর্য নয়। জেনে বা না জেনে রবীন্দ্রনাথ নিয়েছেন গ্রামের
 কবির কাছ থেকে, তার উল্টোটাই যে যথার্থ ঘটনা নয়, নিশ্চিত-
 ভাবে কী ক’রে বলা যাবে ? পক্ষান্তরে ঋগেজ্ঞনাথ নিধুবাবুর
 একটি গানের যেটুকু তুলেছেন তাঁর গ্রন্থে (পৃ ২০৫), ‘নয়ন-জলে
 স্নান করাব / কেশেতে মুছাব চরণ’, তার দ্বারা প্রভাবিত হন নি বা
 হতে পারতেন না রবীন্দ্রনাথ এ কথা অবশ্যই বলব না। কেননা,
 বাংলার অথবা কোলকাতার শিক্ষিতসমাজে রামনিধি গুপ্তের

-
- * ‘বাঁধু, তোমায় করব রাজা ব’সে তরুতলে।’ —এরূপ সূচনায়
 “অজ্ঞাত” কবির এই গানই সংকলিত আছে শ্রীললিতমোহন
 চট্টোপাধ্যায় ও শ্রীচাক্রকল্প বন্দ্যোপাধ্যায়-সম্পাদিত (ইণ্ডিয়ান প্রেস
 লিঃ। ১৯৩৪। পৃ ১০৮) বঙ্গবীণা গ্রন্থে। সে গ্রন্থে এ গান সম্পর্কে
 বিশেষ কোনো তথ্য না থাকায়, জ্ঞানের পরিধি আমাদের বাড়ে না ;
 অত্র কোনো মন্তব্যের কোনো পরিবর্তনও আবশ্যক হয় না।

(নিধুবাবুর) প্রভাব কি সেদিন সর্বব্যাপী ছিল না? বাঙালি-চিন্তের একটা দিকের সুন্দর প্রকাশ ঘটেছিল তাঁর গানে। তাতে ছিল সকল বাঙালির উত্তরাধিকার।

- ৮ কবি এ গানের সুরকার নন। হিন্দিভাঙা ব'লেই জানা যায়। তবু আমাদের তালিকায় ধরে আলোচনা করেছি বা করতে পারি, তার কারণ আছে। কথা তো রবীন্দ্রনাথের। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সুর-রচনা আর জ্যোতিরিন্দ্রের অথবা রবীন্দ্রেরই হিন্দিভাঙা। এর সঙ্গে উত্তরকালে কবির স্বকীয় সৃষ্টি যা, তার মিল বা অমিল কতটা সে আমাদের দেখা উচিত।
- ৯ রবীন্দ্রবিশারদ বা রবীন্দ্রগবেষক ব্যক্তি খুঁজে পাবেন আশা করা যায়। এ বিষয়ে কবির উক্তি কোথায় 'দেখেছি' বা পেয়েছি, আপাতত আমাদের মনে নেই। তবে জীশাস্ত্রিদেব ঘোষ-প্রণীত 'রবীন্দ্রসঙ্গীত' গ্রন্থে এটুকু তো বলা হয়েছে (দ্রষ্টব্য : সংস্করণ ১৩৮৬ পৌষ। পৃ ২০২) : 'শিলাইদহের নদীপথে বাসকালে রচিত। সঙ্গে সহযাত্রী বলেন্দ্রনাথ। ... কড়কুড়িতে তাঁদের রাত কাটাতে হয়েছিল। পরদিন সকালে ... এই গানটি গুরুদেব লিখেছিলেন।'
- ১০ রূপে ও অরূপে লুকোচুরি করাই যে-কবিপ্রিয়ার চিরদিনের লীলা, এ গানে ক্ষণতরে তাঁর প্রত্যক্ষতা আমাদের চমৎকৃত করে। তবু এটি প্রেমের গান নাই বা বলা গেল। কেবল এটুকুই আরেকবার জানলেম, প্রেমের ও প্রকৃতির উপলব্ধি আর উৎসব কবিচেতনায় অবিস্তারিত; তাদের নিরন্তর মেশামিশি নিয়েই তাঁর গানের কথা ও সুর।
- ১১ শ্যামা (আকাশপ্রদীপ) : ৩১ অক্টোবর ১৯৩৮। ১৪ কার্তিক ১৩৪৫
- ১২ দ্রষ্টব্য : কবিকথা (সুধীরচন্দ্র কর / পৌষ ১৩৫৮) পৃ ১৭৭-৮১
- ১৩ স্মরণীয় : রাত্রে ও প্রভাতে (চিত্রা)। এক দেহে শুধু নয়, বৃষি একই কালে। বলাকার 'ছই নারী' (সপ ২৩) কবিতায় ভিন্নরূপ।
- ১৪ একবিংশ স্বরবিতানে (১৩৭৯) এ গান সম্পর্কে তথ্যসংকলন ক্রটি-

পূর্ণ ও অপ্রচুর। স্বরলিপি বিশ্বভারতী পত্রিকার ১৩৪৯ কাঙ্ক্ষনে নয়, চৈত্রে প্রচারিত। স্বরলিপিকার 'সমরেশ চৌধুরী' হলেও ব্যাখ্যাপত্র-উত্তর 'ব্যাখ্যাপত্রে' তাঁর নাম তো দিতে হয় নি। কেননা, এই অবিস্মরণীয় গানের সুর যে হারায় নি এজ্ঞা স্বামী আমরা প্রাতঃস্মরণীয়। ইন্দিরাদেবীর কাছে। না হলে এ গানটি, অন্তত অর্ধ-শতাব্দের বিস্মৃতিযবনিকা সরিয়ে, কে আমাদের গোচরে এনে দিত? 'একটি গান পাওয়া গেল না' এটুকু বললেই এ ক্ষেত্রে ক্ষতির পরিমাণ কতটা তার কোনো পরিমাপ হ'ত না।

প্রেমের গানের সংক্ষিপ্ত তালিকা।

॥ প্রাক্কথন ॥

সংক্ষিপ্ত তালিকায় প্রত্যেক গানের উল্লেখ-পংক্তিতে প্রথমেই আধার-স্বরূপ পত্র-পত্রিকা গ্রন্থ বা রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপির নির্দেশ, পরে বর্তমান তালিকা অনুযায়ী গানের ক্রমিক সংখ্যা ও সূচনাংশ, অতঃপর একটি দাঁড়ির পরে অথবা বন্ধনী-মধ্যে উল্লিখিত গানের রচনাকাল আর সুরারোপ পরবর্তী হলে সেই সুর-রচনারই কাল।

আধার-গ্রন্থাদির নাম কদাচিৎ সংক্ষেপে দিলেও সহজেই বোঝা যাবে। আধার-গ্রন্থাদির পাঠ বর্জিত অর্থাৎ বহুশঃ পরিবর্তিত হয়ে থাকলে, বন্ধনী-মধ্যে গ্রন্থের উল্লেখ। যে আধার-গ্রন্থ বা যে সঙ্গীত-অনুষ্ঠানে গানটি প্রথম আমাদের গোচরীভূত, প্রধানতঃ তার উল্লেখ এই সূচীপত্রে— পুরোগামী প্রবন্ধে বিশেষ কারণে ভিন্ন আকরগ্রন্থাদির উল্লেখ থাকতে পারে। গানের পত্র-পত্রিকায় প্রচার বা গ্রন্থে প্রকাশ মাত্র জানা থাকলে, রচনাকালের বিকল্পে তারই উল্লেখ বন্ধনীমধ্যে— রচনাকাল পাণ্ডুলিপি-পর্যালোচনায় বা অথ কোনো সূত্রে অনুমানসাধ্য হলে বন্ধনীর প্রয়োগ কেবল সূচনায়। সংগৃহীত তথ্যে সংশয়ের অবকাশ থাকলে, অপিচ প্রশ্নচিহ্ন।

শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়-সংকলিত দু-খণ্ড ‘গীতবিতান/কালানুক্রমিক সূচী’তে (১৩৮০ ও ১৩৮৫) যে কালক্রম, সর্বত্র তা মেনে নেওয়া যায় নি। গানের ক্ষেত্রে বাণী-রচনায় যে গুরুত্ব তিনি দেন, সম্ভবতঃ সুর-রচনায় তা দেন নি। আমাদের বিবেচনায় অপ্রাসঙ্গিক, অতএব অনাবশ্যক, এমন মন্তব্যও তিনি করেন তাঁর মূল্যবান গীতবিতান-সূচীর প্রথম খণ্ডে (সূচনার পূর্বে পৃ (১১)) : ‘রবীন্দ্রনাথের বহু গীতধর্মী কবিতা এখনও রয়েছে [অন্তত আরো হাজার-পৃষ্ঠা-পরিমিত নয় কি ?], যেগুলি সুরতালাদি সংযোগে গীতরূপ পাবার অপেক্ষায় আছে।’ এ ব্যাপারে আমাদের প্রশ্ন এই : কে সুর দেবে আর দিলেই

কি রসিক তা মেনে নেবেন— উপভোগ করতে পারবেন— রবীন্দ্রসঙ্গীত ব'লে? তেমন প্রতিভার উদয় অস্ত বা শতাব্দ্যেই যদি হয়, সুর যেমন বাণীও তেমনি নিজেই রচনা করবেন। সেই মহৎপ্রতিভার পথ-নির্দেশ আমাদের করতে হবে না। রবীন্দ্রনাথের 'গানে' অর্থাৎ গানের কথায় অন্তর সুরারোপ বা তার অশুভ সম্ভাবনা নিয়ে আরো অনেক কথা বলবার থাকলেও, এ তার স্থান নয়।

বর্তমান তালিকা-অমুখ্যায়ী ক্রমিক সংখ্যা ধ'রে ধ'রে যথাক্রমে কোনো কোনো তথ্য পরে উপস্থিত করা চলবে।

প্রথমেই বলা উচিত— মোটের উপর, আমাদের তালিকা-ধৃত ১-৬৬-সংখ্যক গানের সম্পর্কে বহু তথ্য মিলবে শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়-সংকলিত 'গীতবিতান / কালানুক্রমিক সূচী'র প্রথম খণ্ডে (জ্যৈষ্ঠ ১৩৮০) আর অবশিষ্ট গান সম্পর্কেও বহু তথ্য ঐ গ্রন্থেরই দ্বিতীয় খণ্ডে (বৈশাখ ১৩৮৫)।

॥ তালিকা ॥

আধার	সং	সূচনা	কাল [রচনা / প্রচার]
ভানুসিংহ	১	গহনকুমুমকুঞ্জমাঝে	[অগ্র. ১২৮৪]
ঐ	২	শাউনগগনে ঘোর ঘনঘটা	[আশ্বিন ১২৮৪]
শৈশবসঙ্গীত	৩	বলি ও আমার গোলাপবালা	[প্রথমার্ধ ১২৮৫]
ভগ্নহৃদয়	৪	কী হল আমার, বুঝিবা সজ্ঞানী	[১২৮৭]
ভানুসিংহ	৫	মরণ রে, তুঁহঁ মম শ্যামসমান	[শ্রাবণ ১২৮৮]
ভারতী	৬	আমার প্রাণের 'পরে চলে গেল	[ভাদ্র ১২৯০]
প্রকৃতির প্রতিশোধ	৭	মরি লো মরি, আমায় বাঁশিতে ডেকেছে কে	[বৈশাখ ১২৯১]
ভারতী	৮	আমি নিশিনিশি কত	[আশ্বিন ১২৯৩]
কড়ি ও কোমল	৯	ওগো, শোনো কে বাজায়	[১২৯৩]
ঐ	১০	হেলাফেলা সারাবেলা	[ঐ]

কড়ি ও কোমল	১১	তুমি কোন্ কাননের ফুল	[১২৯৩]
ঐ	১২	ওগো, কে যায় বাঁশরি বাজায়	[ঐ]
[ঐ]	১৩	ধরা দিয়েছি গো আমি	[১২৯৩ ?]
ঐ	১৪	বিদায় করেছ যারে নয়নজলে	[১২৯৩]
মানসী	১৫	আবার মোরে পাগল ক'রে	[আষাঢ় ১২৯৪ ?]
[মানসী]	১৬	তবু মনে রেখো যদি দূরে যাই	[অগ্র. ১২৯৪ ?]
মায়াবর খেলা	১৭	পথহারা তুমি পথিক যেন গো	[পৌষ ১২৯৫]
ঐ	১৮	আমার পরান যাহা চায়	[ঐ]
ঐ	১৯	দে লো, সখী, দে পরাইয়ে গলে	[ঐ]
ঐ	২০	সখী, বহে গেল বেলা	[ঐ]
ঐ	২১	ওগো, দেখি আঁখি তুলে চাও	[ঐ]
ঐ	২২	সেই শান্তিভবন ভুবন	[ঐ] !
ঐ	২৩	অলি বার বার ফিরে যায়	[ঐ]
ঐ	২৪	ঐ কে আমায় ফিরে ডাকে	[ঐ]
ঐ	২৫	আমি কারেও বুঝি নে, শুধু	[ঐ]
ঐ	২৬	দিবসরজনী আমি যেন কার	[ঐ]
ঐ	২৭	আহা, আজি এ বসন্তে	[ঐ]
মানসী	২৮	এমন দিনে তারে বলা যায়	৩ জ্যৈষ্ঠ ১২৯৬
সাধনা	২৯	শুধু যাওয়া-আসা, শুধু	[বৈশাখ ১২৯৯]
ঐ	৩০	কেন নয়ন আপনি ভেসে যায় জলে	[ভাদ্র-আশ্বিন ১২৯৯]

ভারতী	৩১	আমার পরান লয়ে	[আশ্বিন ১২৯৯]
‘মজুমদার’	৩২	আমার মন মানে না	[কার্তিক-অগ্র. ১২৯৯]
গানের বহি	৩৩	সখী, আমারি ছ্যারে	[১৩০০]
ঐ	৩৪	এখনো তারে চোখে দেখি নি	[ঐ]
ঐ	৩৫	সাজাব তোমারে হে	[ঐ]
[সোনার তরী]	৩৬	যদি ভরিয়া লইবে কুন্ত	[ঐ]

[সোনার তরী]	৩৭	আজি যে রজনী যায়	১৬ আষাঢ় ১৩০০
কাব্যগ্রন্থাবলী	৩৮	বড়ো বেদনার মতো বেজেছে	২৭ আষাঢ় ১৩০০
ঐ	৩৯	হৃদয়ের এ কূল ও কূল	[১৩০০ ?]
ঐ	৪০	বড়ো বিশ্বয় লাগে হেরি	১৩ জ্যৈষ্ঠ ১৩০১
ঐ	৪১	কত কথা তারে ছিল বলিতে	১৬ জ্যৈষ্ঠ ১৩০১
সাধনা	৪২	এসো, এসো, ফিরে এসো	[ভাদ্র ১৩০১
‘মজুমদার’	৪৩	ওলো সই, ওলো সই	৫ আশ্বিন ১৩০২
ঐ	৪৪	কে দিল আবার আঘাত	১২ আশ্বিন ১৩০২
ঐ	৪৫	আহা, জাগি পোহালো	১৫ আশ্বিন ১৩০২
ঐ	৪৬	তোমার গোপন কথাটি সখী	১৮ আশ্বিন ১৩০২
ঐ	৪৭	তুমি রবে নীরবে	১৮ কার্তিক ১৩০২
ঐ	৪৮	সে আসে ধীরে	২১ কার্তিক ১৩০২
ঐ	৪৯	তুমি যেয়ো না এখনি	২৪ কার্তিক ১৩০২
বীণাবাদিনী	৫০	মম যৌবননিকুঞ্জে গাহে	[শ্রাবণ ১৩০৪]
‘মজুমদার’	৫১	কেন ধ’রে রাখা, ও যে	[ভাদ্র ১৩০৪
ঐ	৫২	কেন বাজাও কাঁকন	[ভাদ্র ১৩০৪ ?]
ঐ	৫৩	কেন যামিনী না যেতে	৭ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৪	ভালোবেসে, সখী, নিভূতে	৮ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৫	তুমি সন্ধ্যার মেঘমালা	৯ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৬	আমি চাহিতে এসেছি	১০ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৭	সখী, প্রতিদিন হায়	১০ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৮	বিধি ডাগর আঁখি যদি	১০ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৫৯	ওগো কাঙাল, আমারে	১২ আশ্বিন ১৩০৪
ঐ	৬০	একি সত্য সকলি সত্য	১৩ আশ্বিন ১৩০৪
বীণাবাদিনী	৬১	তোমরা হাসিয়া বহিয়া চলিয়া	[১৩০৪]
ভারতী	৬২	নিশি না পোহাতে	[মাঘ ১৩০৭]
ঐ	৬৩	অলকে কুসুম না দিয়ে	[জ্যৈষ্ঠ ১৩০৮

প্রায়শ্চিত্ত	৬৪	ও যে মানে না মানা	[বৈশাখ ১৩১৬]
অচলায়তন	৬৫	উতলধারা বাদল ঝরে প্রাক্-১৫ আষাঢ়	১৩১৮
গীতিমালা	৬৬	ঝড়ে যায় উড়ে যায় গো	২৮ চৈত্র ১৩১৮
শোধ-বোধ	৬৭	বেদনায় ভরে গিয়েছে পেয়ালা	
			১৩ পৌষ ১৩২১ ['৩২]
ফাল্গুনী	৬৮	তোমায় নতুন ক'রে পাব	২০ ফাল্গুন ১৩২১
গীতপঞ্চাশিকা	৬৯	ছিল যে পরানের অন্ধকারে	[১৩২৫]
[খেয়া]	৭০	আমার গোধূলিলগন	[প্রাক্-১৩২৬]
[মানসী]	৭১	কে আমারে যেন এনেছে ডাকিয়া	[১৩২৬]
কাব্যগীতি	৭২	আমার দিন ফুরালো	[১৩২৬]
ভারতী	৭৩	তার বিদায়বেলার মালাখানি	১০ ফাল্গুন ১৩২৮
নবগীতিকা-২	৭৪	অনেক কথা বলেছিলেম	২২ জ্যৈষ্ঠ ১৩২৯
শান্তিনিকেতন	৭৫	তোমায় গান শোনার তাই তো	২৯ ফাল্গুন ১৩২৯
অয়ন	৭৬	আজি মর্মরধ্বনি কেন	[বৈশাখ ১৩৩০]
শান্তিনিকেতন	৭৭	যুগে যুগে বুঝি আমায়	[আষাঢ় ১৩৩০]
প্রাচী	৭৮	যখন এসেছিলে অন্ধকারে	১৬ পৌষ ১৩৩০
কর-পাণ্ডুলিপি	৭৯	আমার ভুবন তো আজ হল	৬ ফাল্গুন ১৩৩০
ঐ	৮০	দিনশেষের রাঙা মুকুল	[ফাল্গুন ১৩৩০]
শান্তিনিকেতন	৮১	যখন ভাঙল মিলন-মেলা	[বৈশাখ ১৩৩১]
প্রবাসী	৮২	ও চাঁদ চোখের জলের লাগল	[আশ্বিন ১৩৩১]
ঐ	৮৩	ভালোবাসি ভালোবাসি	[ঐ]
কর-পাণ্ডুলিপি	৮৪	না বলে যায় পাছে সে	[ফাল্গুন-চৈত্র '৩১]
ঐ	৮৫	ও আমার ধানেরই ধন	[ঐ]
ঐ	৮৬	এবার উজাড় ক'রে লও হে	১ বৈশাখ ১৩৩২
ঐ	৮৭	অবেলায় যদি এসেছ আমার	[আষাঢ় ১৩৩২]
ঐ	৮৮	যেতে দাঁও গেল যারা	[ঐ]

কর-পাণ্ডুলিপি	৮৯	গহন রাতে আবণধারা	[আষাঢ় ১৩৩২
ঐ	৯০	সখী, আধারে একেলা ঘরে	[আবণ ১৩৩২
ঐ	৯১	বাজো রে বাঁশরি বাজো	[ঐ
ঐ	৯২	সে আমার গোপন কথা	[ঐ
ঐ	৯৩	যৌবনসরসীনীরে	[ঐ
ঐ	৯৪	বন্ধু, রহো রহো সাথে	[ভাদ্র ? ১৩৩২
ঐ	৯৫	হে ক্ষণিকের অতিথি	[ঐ
ঐ	৯৬	আপনহারা মাতোয়ারা	[ফাল্গুন ১৩৩২
ঐ	৯৭	এসো আমার ঘরে	[ঐ
বৈকালী	৯৮	চপল তব নবীন আঁখি-ছুটি	১২ চৈত্র ১৩৩২
ঐ	৯৯	নূপুর বেজে যায় রিনি রিনি	[চৈত্র ১৩৩২
ঐ	১০০	বিনা সাজে সাজি	১৯ চৈত্র ১৩৩২
ঐ	১০১	সেই ভালো সেই ভালো	[চৈত্র ১৩৩২
ঐ	১০২	কার চোখের চাওয়ার	২৩ ভাদ্র ১৩৩৩
নটরাজ	১০৩	মনে রবে কি না রবে	১৯ ফাল্গুন ১৩৩৩
শেষরক্ষা	১০৪	যাবার বেলায় শেষ কথাটি জ্যৈষ্ঠ-আষাঢ়	১৩৩৪
ঐ	১০৫	মুখপানে চেয়ে দেখি	আষাঢ় ১৩৩৪
রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপি	১০৬	আরো একটু বোসো	২৫ আবণ ১৩৩৪
ঐ	১০৭	সকরুণ বেণু বাজায়ে কে	১৫ আশ্বিন ১৩৩৪
ঐ	১০৮	সেদিন ছুজনে তুলেছিলাম বনে	৩০ আশ্বিন ১৩৩৪
প্রবাসী	১০৯	এবার বুঝি ভোলার বেলা হল	৯ ফাল্গুন ১৩৩৬
বিচিত্রা	১১০	স্বপনে দৌড়ে ছিলাম কী মোহে	[চৈত্র ১৩৩৭ ?
ঐ	১১১	সুনীল সাগরের শ্রামল	[১৮ ফাল্গুন ১৩৩৬
নবীন	১১২	যখন মল্লিকাবনে প্রথম	[ফাল্গুন ১৩৩৭]
ঐ	১১৩	কখন দিলে পরায়ে	[ঐ]
[ক্ষণিকা]	১১৪	কৃষ্ণকলি আমি তারেই	[বর্ষামঙ্গল ১৩৩৮]
[বলাকা]	১১৫	ভূমি কি কেবলই ছবি	} [শাপমোচন পৌষ ১৩৩৮]
[পূরবী]	১১৬	আনমনা আনমনা	

চণ্ডালিকা	১১৭	ফুল বলে ধন্য আমি	}	[ভাত্র ১৩৪০]
ঐ	১১৮	গুণগো, তোমার চক্ষু দিয়ে		
ঐ	১১৯	না না না, ডাকব না		
ঐ	১২০	আমি তাই জ্ঞানি		
ঐ	১২১	পথের শেষ কোথায়		
তাসের দেশ	১২২	হে নিরুপমা	}	[ঐ]
ঐ	১২৩	হে নবীনা		
ভারতবর্ষ	১২৪	না চাহিলে বারে পাওয়া		[কান্তিক ১৩৪০]
শাপমোচন	১২৫	তোমায় সাজাব যতনে		[অগ্রহায়ণ ১৩৪০]
[মহুয়া]	১২৬	আজি এ নিরালা কুঞ্জে	}	[ফাল্গুন ১৩৪০]
[ঐ]	১২৭	আরো কিছুখন নাহয়		
[ঐ]	১২৮	আমার নয়ন তব নয়নের		
[ঐ]	১২৯	আমরা তুজনা স্বর্গখেলনা		
[চার অধ্যায়]	১৩০	প্রহরশেষের আলোয় রাঙা	১৬	আবণ ১৩৪১
শাপমোচন	১৩১	বারতা পেয়েছি মনে মনে	৩১	ভাত্র ১৩৪১
ঐ	১৩২	দূরের বন্ধু সূরের দূতীরে	৪	আশ্বিন ১৩৪১
ঐ	১৩৩	মায়াবনবিহারিণী হরিণী	১২	আশ্বিন ১৩৪১
ঐ	১৩৪	কাছে থেকে দূর রচিল	১৩	আশ্বিন ১৩৪১
আবণগাথা	১৩৫	মম মনউপবনে চলে		[আবণ ১৩৪১]
বীথিকা	১৩৬	আজি বরিশনমুখরিত	২১	আবণ ১৩৪২
ঐ	১৩৭	মনে হল যেন পেরিয়ে এলেম	২২	আবণ ১৩৪২
ঐ	১৩৮	জানি জানি তুমি এসেছ	২৩	আবণ ১৩৪২
নৃত্য-চিত্রাঙ্গদা	১৩৯	দে তোরা আমায় নৃতন ক'রে		[ফাল্গুন ১৩৪২]
ঐ	১৪০	রোদিন-ভরা এ বসন্ত	১৫	মাঘ ১৩৪২
ঐ	১৪১	আমার অঙ্গে অঙ্গে কে	১৭	মাঘ ১৩৪২
প্রবাসী	১৪২	ঐ মাঝতীলতা দোলে		[বর্ধমান ১৩৪২]

প্রবাসী	১৪৩	আমি শ্রাবণআকাশে এ	
ঐ	১৪৪	মনে কী স্থিতি রেখে	[বর্ষামঙ্গল
ঐ	১৪৫	আজি গোধূলিগগনে	৩০ শ্রাবণ ১৩৪৪
ঐ	১৪৬	বর্ষমঙ্গলিত অঙ্ককারে	অমুষ্ঠান হয় নি
ঐ	১৪৭	ওগো আমার চির-অচেনা	আশ্রমে বিশেষ
ঐ	১৪৮	মেঘছায়ে সজল বায়ে	কারণে। ভাদ্রে
ঐ	১৪৯	গোধূলিগগনে মেঘে	অমুষ্ঠান হয়
ঐ	১৫০	আমার প্রাণের মাঝে সুখা	কলিকাতায়]
ঐ	১৫১	শ্রাবণের পবনে আকুল	
ঐ	১৫২	চিনিলে না আমারে কি	
ঐ	১৫৩	আমার যেদিন ভেসে	[কার্তিক ১৩৪৪]
নৃত্য-চণ্ডালিকা	১৫৪	ওগো ডেকো না মোরে	[ফাল্গুন ১৩৪৪
পাণ্ডুলিপি ১৫৫	১৫৫	তোমার মনের একটি কথা	[ভাদ্র ১৩৪৫]
পাণ্ডুলিপি ১৫৬	১৫৬	উদাসিনী বেশে বিদেশিনী	৮ ভাদ্র ১৩৪৫
ঐ	১৫৭	উদাসিনী সে বিদেশিনী কে	ভাদ্র ? ১৩৪৫
ঐ	১৫৮	আমার প্রিয়ার ছায়া	৮ ভাদ্র ১৩৪৫
পাণ্ডুলিপি ১৫৯	১৫৯	জীবনে পরম লগন	২২ অগ্রহায়ণ ১৩৪৫
ঐ	১৬০	যে ছিল আমার স্বপ্নচারিণী	ঐ
ঐ	১৬১	আমার নিখিল ভুবন	২৩ অগ্রহায়ণ ১৩৪৫
ঐ	১৬২	ডেকো না আমারে ডেকো না	ঐ
ঐ	১৬৩	কোন্ সে ঝড়ের ভুল	ঐ
ঐ	১৬৪	হৃৎথের যজ্ঞ-অনলজ্বলনে	২৫ ? অগ্র. ১৩৪৫
তাসের দেশ	১৬৫	গোপন কথাটি রবে না	
ঐ	১৬৬	বলো, সখী, বলো তারি	[মাঘ ১৩৪৫
শ্যামা	১৬৭	আমার জীবনপাত্র উজ্জলিয়া	[ঐ
পাণ্ডুলিপি ১৬৮	১৬৮	আমি তোমার সঙ্গে বেঁধেছি	[ফাল্গুন ১৩৪৫
ঐ	১৬৯	এই উদাসী হাওয়ার পথে পথে	[ঐ

কুতুলিপি ১৫৯	১৭০	যদি হায় জীবনপূরণ নাই হল	[ঐ
ঐ	১৭১	ওগো স্বপ্নস্বরূপিণী	[২৮ ফাল্গুন ১৩৪৫
ঐ	১৭২	ধূসরজীবনের গোধূলিতে ক্লান্ত আলোয় ম্লানস্মৃতি	[ফাল্গুন-চৈত্র ১৩৪৫
ঐ	১৭৩	বাদলদিনের প্রথম কদম	[১৪ শ্রাবণ ১৩৪৬
ঐ	১৭৪	আজি তোমায় আবার চাই	[১৫ ? শ্রাবণ '৪৬
ঐ	১৭৫	এসো গো জেলে দিয়ে যাও	[১৬ শ্রাবণ ১৩৪৬
ঐ	১৭৬	এসেছিছু দ্বারে তব	[১৯ শ্রাবণ ১৩৪৬
ঐ	১৭৭	স্বপ্নে আমার মনে হল	[শ্রাবণ ? ১৩৪৬
ঐ	১৭৮	এসেছিলে তবু আস নাই	[ঐ
ঐ	১৭৯	শেষ গানেরই রেশ নিয়ে	[ঐ
ঐ	১৮০	সঘন গহন রাত্রি	[ঐ
ঐ	১৮১	ওগো তুমি পঞ্চদশী	[ঐ
ঐ	১৮২	মোর ভাবনারে কী হাওয়ায়	১৭ ভাদ্র ১৩৪৬
ঐ	১৮৩	যবে রিমিকি রিমিকি	ভাদ্র ? ১৩৪৬
প্রচল গীতবিতান-৩	১৮৪	প্রেম এসেছিল নিঃশব্দ	[২৮ চৈত্র ১৩৪৬
ঐ	১৮৫	নির্জন রাতে নিঃশব্দ	[২৮ ? চৈত্র ১৩৪৬
শাপ্‌মোচন	১৮৬	নহ মাতা, নহ কন্যা, নহ	[অগ্রহায়ণ ১৩৪৭
[মূল রচনা : চিত্রা, ২৩ অগ্রহায়ণ ১৩০২			

এই তালিকায়, রবীন্দ্রনাথের ১৭ বৎসর থেকে ৮০ বৎসর অবধি বয়সের রচনা উল্লিখিত। আমাদের তালিকা অনুযায়ী ১৭ বৎসর বয়সে (১২৮৪ / বাংলা ১২৬৮ সনে যেহেতু বয়স চলেছে ১ বৎসর) রচিত হয় সংখ্যা ১-২, ৭৭ বৎসর বয়সে সংখ্যা ১৪৩-১৫৪, ৭৮ বৎসর বয়সে সংখ্যা ১৫৫-১৭২, ৭৯ বৎসর বয়সে সংখ্যা ১৭৩-১৮৫ আর অশীতি বৎসর বয়সে এই তালিকার সর্বশেষ গানটি। বিশ্বায়ের শেষ আছে কি ? সংকলিত তালিকার ক্রমিক সংখ্যা ধরে ধরে কতকগুলি গীতরূপ

সম্পর্কে মননীয় নানা বিষয় পরে উল্লেখ করা চলে । —

- ১৫ তুলনীয় পাঠ— মানসী (১২৯৭ পৌষ), গানের বহি (১৩০০ বৈশাখ), কাব্যগ্রন্থাবলী (১৩০৩ আশ্বিন), কাব্যগীতি (১৩২৬ পৌষ), গান (১৯০৯) । মানসীতে ও কাব্যগ্রন্থাবলীতে গানের চেহারা নাই । মূল পাঠের কিছু বর্জন ও হের-ফের গীতরূপে ।
- ১৬ মূল-পাঠের বহুশঃ পরিবর্তন গানে ।
- ১৯ দ্রষ্টব্য উত্তরটীকা ৭ । তুলনীয় গান— ১৩৯
- ২২ তুলনীয়— ১৬১
- ২৩ দ্রষ্টব্য এই গানের রবীন্দ্রনাথ-কর্তৃক সুরারোপিত তাঁরই ছন্দোবদ্ধ ভাষান্তর :—

The bee is to come and the bee is to hum
till the heart of the flower comes out.

The bud says 'yea' and the bud says 'nay',
she sways with a fear and doubt.

O errant of wayward wings,

O guest of the sumptuous summer,
give up thy hope, yet keep up thy heart,

O sunny day's gay newcomer !

Whisper in tearful tunes untired
and wait with a faith devout.

For the bud says 'yea', and the bud says 'nay',
she sways with a fear and doubt.

—*The Maharani of Arakan (1915)*

by George Calderon

and staged by The Indian Art & Dramatic Society.

গানটির স্বরলিপিও দেওয়া আছে উল্লিখিত গ্রন্থে ; পাঠ সেই-মত ।

এই নাটক রবীন্দ্রনাথের ছোটোগল্প 'দালিয়া'র রূপান্তর ।

২৪ তুলনায়— ১৬২

২৫ তুলনীয়— ১৬০

২৭ তুলনীয়— ১৬৩

৩৫ তুলনীয়— ১৩৯। অপিচ দ্রষ্টব্য উত্তরটীকা ৮

৩৬ রবীন্দ্রসঙ্গীত গ্রন্থে (১৩৮৬। পৃ ১০২-১০৩) শ্রীশান্তিদেব ঘোষ বলেন : ১৯৩১ সালে বর্ষামঙ্গল উপলক্ষে... ‘কৃষ্ণকলি’ কবিতা-টিতে সুর দিলেন... এই সময়ে ‘যদি ভরিয়া লইবে কুন্ত’ কবিতাটিতে এই প্রথায় সুরযোজনা করবার ইচ্ছা তাঁর ছিল, দু-এক লাইন সুরে রচনা ক’রে শুনিয়েওছিলেন, কিন্তু সেটি আর শেষ করে উঠতে পারেন নি।

৭ ও ৪৩ প্রথমোক্ত গান সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বলেন শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদারকে, ‘বলে দিয়ো এ গান রবীন্দ্রনাথ ছাড়া আর কেউ শেখাতে পারে না।’ দ্বিতীয় গানের শিক্ষাকালে তাঁরই ঈষৎ লজ্জা-সংকোচের বা অনিচ্ছার আভাসে রবীন্দ্রনাথ বলেন, ‘শুনেই ঢাখো-না কেমন লাগে।’ / দ্রষ্টব্য সাপ্তাহিক বসুমতীর ‘পঁচিশে বৈশাখ’ সংখ্যা, ১৩৭৬

প্রথমোক্ত গান রবীন্দ্রনাথের কত প্রিয় ছিল সে সম্পর্কে পুনশ্চ অনেক কথা বলেন শ্রীশৈলজারঞ্জন ; দ্রষ্টব্য উত্তরসুরি, মাঘ-চৈত্র ১৩৮৬, পৃ ১২৬-১২৮

৪৮ তুলনীয়— ৯৯

৫০ দ্রষ্টব্য পূর্বোক্ত *The Maharani of Arakan* নাটকে রবীন্দ্রনাথ-কৃত, যথাস্থানে স্বরলিপি-সংবলিত, ভাষান্তর :

In the bower of my youth etc.

১১৫। ১১৬} সুরারোপ সম্পর্কে তথ্যাদি রবীন্দ্রসঙ্গীত (১৩৮৬ পৌষ)।
১২৬ - ১২৯}

১০৬ তুলনীয়— ১২৭

১০৭ তুলনীয় পূর্বপাঠ : আশ্বিনে বেণু বাজিল ওপারে বনের

ছায়ে ইত্যাদি। দ্রষ্টব্য প্রচল সঞ্চয়িতা, গ্রন্থপরিচয়।
পূর্ব ও উত্তর পাঠ 'মায়র' জাহাজে একই দিনে লেখা হয়
২ অক্টোবর ১৯২৭ বা ১৫ আশ্বিন ১৩৩৪ তারিখে। আগের
গানে সুরভেদ থাকলে, তা পাওয়া যায় নি।

১০৯।১১০ পরের গান, পূর্বের রূপান্তর। ছুটিরই রাগরূপ ধরা আছে
স্বরলিপিতে।

১২৮ এ গানের পাঠান্তর ও সুরান্তর বর্তমান : আমার নয়ন
তোমার নয়নতলে ইত্যাদি। রচনা সম্ভবতঃ ১৩৩৪ সনে ;
কেননা শারদীয় বার্ষিক বসুমতীতে (১৩৩৪) পরিভ্রাণ
নাটকের অঙ্গীভূত। আমাদের তালিকাভুক্ত গীতিকবিতার
রচনা সম্ভবতঃ ১৩৩৫ জ্ঞানেশ এবং সুরারোপ বহু বৎসর
পরে ; শ্রীশান্তিদেব ঘোষ বলেন ১৩৪০ ফাল্গুনে।

১৩০ অশ্রুতম রবীন্দ্র-পাণ্ডুলিপি থেকেই আমরা এ গান সংকলন
করি প্রচলিত গীতবিতানের তৃতীয় খণ্ডে ১৩৫৭ আশ্বিনে।
সুর দেওয়া হয়েছিল কিনা জানা নেই। হয়তো দেওয়া
হয় নি। সেই সন্দেহের অবকাশে গীতবিতানে সংকলনের
বিপক্ষেও যুক্তি অবশ্যই ছিল ; অর্থাৎ সম্পাদক-ভেদে এ
ক্ষেত্রে অশ্রুতম সিদ্ধান্ত হতে পারত। কিন্তু আমাদের
ধারণা এই যে, রবীন্দ্রসঙ্গীতের সংকলনে এরূপ গীতি-
কবিতাও থাকাই সমীচীন। যাতে কবি সুর দিয়ে গেছেন
সে তো থাকবেই, যার সুর হারিয়ে গেছে সেও বাদ
দেওয়া যাবে না আর কবি যে কবিতায় সুর দিতে
পারতেন, দিতে ইচ্ছা ছিল তবু হয়তো দেন নি, গানের
রীতিমত রূপবদ্ধটুকু দিয়ে গেছেন শুধু, সেও থাকাই
সংগত। সেই বিচার থেকে কেবল যে এই গীতিকবিতাটি
সংকলিত গীতবিতানের প্রচলিত তৃতীয় খণ্ডে এমন নয় ;
একই বিচার-বিবেচনায় ঐ গ্রন্থে গ্রহণ করা হয়েছে (দ্রষ্টব্য

শেষ সংস্করণ ১৩৮০ বা পরবর্তী মুদ্রণ) 'নাট্যগীতি' পর্যায়ে ৫৩-৫৭। ৫৯। ৬১। ৬৮। ৭০। ৭১। ৭৩-৭৯। ৮১। ৮৭। ৯০-৯২। ৯৪। ৯৬-১০০। ১০৩-১১০ এবং আরো অনেক, বিশেষতঃ পূর্বোক্ত গীতবিতানেই 'প্রেম ও প্রকৃতি' পর্যায়ে সংখ্যা ৫২ : যদি ভরিয়া লইবে কুন্ড ইত্যাদি। শেষোক্তের উল্লেখ আমাদের তালিকার '৩৬' সংখ্যায়।

'গ্রহরশেষের আলোয় রাঙা' - সূচিত বর্তমান রচনা সম্পর্কে পরে জানা গেছে, অসম্পূর্ণ ৪ ছত্রের কবিতা থেকে চার তুকে সম্পূর্ণ 'গীতরূপ' দেওয়ার পিছনে কবির স্নেহপাত্রী শ্রীমতী নির্মলকুমারী মহলানবিশের পুনঃ পুনঃ তাগিদ কিভাবে সক্রিয় ছিল। প্রচলিত গীতবিতানের গ্রন্থ-পরিচয়ে সে-সব কথারও যথাস্থানে উল্লেখ আছে।

১৪৩ এই ক্রমিক সংখ্যায় আখর-হীন ও আখর-যুক্ত দুই পাঠ বা দুটি গান উল্লিখিত। আখর-যুক্ত গানে সুরারোপ হয় পরে, সম্ভবতঃ কলিকাতায়; প্রচলিত দ্বিতীয় খণ্ড গীত-বিতানে ঐ গানের দুটি রবীন্দ্র-লিপি-চিত্র দ্রষ্টব্য, স্বরলিপি দ্বিষষ্টিতম স্বরবিতানে সংকলিত (১৯৮১)।

১৪৩-১৫২ সব ক'টি গান পাওয়া যায় শান্তিনিকেতন প্রেসে ১৩৪৪ ভাদ্রে (?) মুদ্রিত অনুষ্ঠানপত্রে। সেই অনুষ্ঠানপত্রে আমাদের তালিকা-বহির্ভূত আরেকটি গান হল : আজি পল্লিবালিকা অলকগুচ্ছ সাজালো ইত্যাদি; এটির সুর কি হারালো? কেনই বা হারালো?

শান্তিনিকেতন আশ্রমে ৩০ জ্যৈষ্ঠ ১৩৪৪ তারিখের এই বর্ষামঙ্গল অনুষ্ঠান 'শেষ মুহূর্তে' বন্ধ হয় অধ্যাপক শ্রীনিত্যানন্দবিনোদ গোস্বামীর বা 'গোঁসাইজি'র একমাত্র পুত্রের অকাল মৃত্যুতে। কলিকাতায় পরবর্তী ১৯১২ ভাদ্রের 'বর্ষামঙ্গল' উদ্দেশে যে অনুষ্ঠানপত্রের প্রচার

তাতে নূতন-পুরাতন মিলিয়ে ১৬টি গান। ছুটি একেবারেই নূতন : এসো শ্রামল সুন্দর / আমি তখন ছিলাম মগন গহন ঘূমের ঘোরে / তা ছাড়া তালিকা-মৃত এই গুচ্ছের প্রথম গানে (১৪৩) আখর দেওয়া হলেও, সকলকে তামিল দেওয়া হয় নি ব'লেই আসরে বা রঙ্গমঞ্চে সেভাবে গাওয়ানো হয় নি।

১৫৩ কলিকাতায় অনুষ্ঠিত পূর্বোক্ত বর্ধামঙ্গলের গান কিন্তু এত পরবর্তী রচনা যে মুদ্রিত অনুষ্ঠানপত্রেও পাওয়া যায় না ; প্রবাসী পত্রে প্রচারিত (১৩৪৪ কার্তিক) বর্ধামঙ্গল-গীতিগুচ্ছের শেষ গান।

১৫৬। ১৫৭ গান-ছুটি মূল পাণ্ডুলিপির সামনা-সামনি ছ পৃষ্ঠায় রবীন্দ্রনাথের হস্তাক্ষরে পাওয়া যায়। সুরের অভিনব চাল-চলন বা মেজাজের অনুরোধে আগের গানটি 'ভেঙে' পরের গানের রচনা তাতে সন্দেহের কারণ নেই, সম্ভবতঃ বহুদিন পরেও নয়। সুর হারিয়ে গেল কি ? তৃতীয় খণ্ড গীতবিতানে শেষোক্ত গান মুদ্রিত হচ্ছে ১৩৭৯ পৌষ থেকে। কবিতা থেকে গানে কেবল কাব্যিক মাত্রা-হরণের ও পরিবর্তনের প্রক্রিয়া নয়, রূপকল্পেরও হের-ফের বিরূপ সেটি বেশ কৌতূহলজনক ও শিক্ষাপ্রদ।

১৬৪ তুলনীয় — 'মায়ার খেলা'র : দুখের মিলন টুটিবার নয় ইত্যাদি। [১৬০-১৬৩ গানের তুলনাস্থল যথাক্রমে ২৫। ২২। ২৪ ও ২৭]

১৫৮ তুলনীয় — সানাই : ছায়াছবি [১৩৪৫

১৬০ তুলনীয় — সানাই : গান : যে ছিল আমার স্বপনচারিণী ২২ অগ্রহায়ণ ১৩৪৫

১৬৯ তুলনীয় — সানাই : যাবার আগে [১৩৪৬

১৭০ তুলনীয় — সানাই : উদ্‌বৃত্ত। ১৩ আশ্বিন ১৩৪৭

- ১৭২ তুলনীয়— সানাই : নতুন রঙ । ২৮ পৌষ ১৩৪৬ অপিচ
 গীতবিতান-ধৃত পাঠাস্তর / সুরাস্তর : ধূসর জীবনের
 গোধূলিতে ক্লাস্ত মলিন যেই স্মৃতি ইত্যাদি । এই গান ও
 সানাই-ধৃত 'নতুন রঙ' কম-বেশি চিরাচরিত ছন্দে বাঁধা,
 আমাদের তালিকা-ধৃত গানটি (ধূসরজীবনের গোধূলিতে
 ক্লাস্ত আলোয় স্নানস্মৃতি ইত্যাদি) মুক্তছন্দে বা প্রায় গঞ্চে
 লেখা বলে চলে, যেমন নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকার বহু অংশ ।
- ১৭৩ তুলনীয়— সানাই : দেওয়া-নেওয়া । ২৫ পৌষ ১৩৪৬
- ১৭৫ তুলনীয়— সানাই : আহ্বান । ২৫ পৌষ ১৩৪৬
- ১৭৬ তুলনীয়— সানাই : কৃপণা । [১৩৪৬
- ১৭৭ তুলনীয়— সানাই : আধোজাগা [১৩৪৬
- ১৭৮ তুলনীয়— সানাই : দ্বিধা [১৩৪৬
- ১৮১ তুলনীয়— সানাই : পূর্ণা । ২৫ পৌষ ১৩৪৬
- ১৮৪ তুলনীয়— সানাই : আসা-যাওয়া । ১৫ চৈত্র ১৩৪৬
 আমাদের সংক্ষিপ্ত তালিকায় সংখ্যা ১৫৮ থেকে ১৮৪'র
 মধ্যে, গীতবিতান ও সানাই-ধৃত গীতিকবিতার সর্ব-শেষ
 বাদে প্রত্যেক ক্ষেত্রে গান রচিত হয় পূর্বে, কবিতা পরে
 —এ প্রসঙ্গের সর্বিস্তার আলোচনা পূর্বে করা হয়েছে ।
 বাংলা সন-তারিখ-যোগে পুনশ্চ পঞ্জীকৃত হল ।
- ১৮৬ এতৎসংক্রান্ত তথ্যাদি, তেমনি গীতবিতানে এ গানের পাঠ,
 ত্রীশাস্তিদেব ঘোষের সৌজ্ঞেয় ; অধুনা তাঁরই কণ্ঠে এ
 গানের প্রথম স্তবকটি গ্রামোফোন রেকর্ডে শোনার
 সুযোগ আছে । দ্রষ্টব্য গীতবিতান-৩ (১৩৮৬ বৈশাখ),
 পৃ ৮০৬ ও ৯৯১ ।

বলাকা'র ছন্দোবিবর্তন

রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে বহুখ্যাত ও বহুগঠিত গ্রন্থগুলির মধ্যে রবীন্দ্রনাথের 'পিতৃস্মৃতি' (১৩৭৩। সংস্করণ ১৩৭৮) অন্যতম। মূল ইংরেজি গ্রন্থে (*On the Edges of Time, 1958*) নাই, এমন কোনো কোনো বিষয় বাংলায় সন্নিবিষ্ট। এই সংযোজনের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের বিরল কথানি ডায়ারির পাতাও আছে। ১৪ ফেব্রুয়ারি ১৯১৫ বা ২ ফাল্গুন ১৩২১ তারিখে রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন রচনা সম্পর্কে এমন কিছু তথ্য রয়েছে যা রবীন্দ্র-কাব্যভাবুক কিংবা ছন্দোজিজ্ঞাসু কারো অনবধানের অথবা উপেক্ষার যোগ্য নয়। প্রাসঙ্গিক অংশ এখানে সংকলন করা যাচ্ছে।

'বাবা পরশুদিন শিলাইদহ থেকে ফিরে এসেছেন।... অনেকগুলি কবিতা ও একটা গল্প [চতুরঙ্গ-ধৃত 'জীবিলাস'] এই ক'টা দিনের মধ্যে লিখে ফেলেছেন। গল্প শোনার জন্যে মণিলাল [মজোপাধ্যায়] সকলকে খবর দিয়েছিল... প্রথমে তাঁর নতুন কবিতাগুলো পড়তে লাগলেন। বললেন কিছুদিন আগে রমণীমোহন ঘোষ' তাঁকে কথায় কথায় বলেছিলেন যে আপনাকে তো আজকাল আবার সেই সাধু ভাষা য় ফিরে যেতে হল— সেটার তখন কিছু প্রতিবাদ করেন নি— কিন্তু মনে মনে ছিল যে এখন যে নতুন ছন্দ ব্যবহার করছেন তাতে সহজ বাংলা ভাষায় লিখতে চেষ্টা করবেন। এবারে শিলাইদায় গিয়ে 'মুক্তি' কবিতা সেই প্রথম চেষ্টা। প্রথমটায় একটু শক্ত ঠেকেছিল কিন্তু একবার একটা করতে তার পর সহজেই আসতে লাগল। বরঞ্চ দেখলেন এইরকম ভাঙা ছন্দে সহজ ভাষা ই ঠিক খাটে।... ইচ্ছা করে কোথাও কোথাও দু-একটা অক্ষর' কম দিয়েছেন— যাতে একটা লাইনের ষাঁকটা আর-একটা লাইনের উপর গিয়ে পড়ে, ধেমো না যায়। নতুন যা কবিতা জমেছে তাঁতে একটা বই হবার মতো হয়েছে।'*

—পিতৃস্মৃতি (১৩৭৩, পৃ ২৮১-৮৩ / ১৩৭৮, পৃ ২৭৯-৮১)

‘পিতৃস্মৃতি’ গ্রন্থে রথীন্দ্রনাথের ভায়ারির এই উৎকলনে ‘পলাতকা...’ এই শিরোনামটুকু যোগ না করাই ভালো ছিল। চতুরঙ্গের ‘শ্রীবিলাস’ অংশের উল্লেখ কিছু পরে রথীন্দ্রনাথ নিজেই করেছেন কিন্তু ‘মুক্তি’ কোন্ কাব্যের কোন্ কবিতা সেটি আমাদের একটু বিচার-বিবেচনা ও সন্ধান-সাপেক্ষ। ১৩২১ ফাল্গুনের মধ্যে, ১৩২৫ সনে সাময়িক পত্রে প্রচারিত (বৈশাখ থেকে আশ্বিনের মধ্যে) পলাতকার কোনো আখ্যান-কবিতাই লেখা হয় নি, ঐ কাব্যের কোনো রচনার কোনো সুনির্দিষ্ট তারিখ না জানলেও এ হয়তো অনুমান করা চলে। ‘অপর পক্ষে বলাকার ২২-সংখ্যক কবিতাটি ‘মুক্তি’ নামে প্রবাসী পত্রে সত্ত্ব প্রচারিত হয়ে তখন অনেকের হাতেই এসে থাকবে। আর, এ কথাতেও কোনো ভুল নেই যে, যে প্রবহমান ‘ভাঙা’ মহাপয়ার তথা মিশ্র-কলাযন্ত্রের সমিল মুক্তক নিয়ে বলাকা কাব্যের বিশেষ খ্যাতি, যার অপ্রত্যাশিত আবির্ভাব বলাকার ৬-সংখ্যক ‘ছবি’ কবিতায় ‘তুমি কি কেবল ছবি শুধু পটে লিখা’^৪ ইত্যাদি ছন্দে, তারই অর্থাৎ সেই ছন্দো-রীতিরই নূতনতম বিবর্তন তথা পুনশ্চ বন্ধনমুক্তি বলাকার ‘মুক্তি’ কবিতায় : যখন আমায় হাতে ধ’রে

আদর করে

ডাকলে তুমি আপন পাশে

ইত্যাদি। এ ছন্দের ‘প্রবাহ’ থামে নি বা বাক্য শেষ হয় নি ৯টি ছন্দে একটি স্তবক সম্পূর্ণ হওয়ার আগে। ছন্দোবিদ্ এ’কে বলবেন সমিল দলবৃত্ত মুক্তক। শ্রীপ্রবোধচন্দ্র সেন মহাশয়ের সংজ্ঞার্থ-অনুযায়ী ‘দল’ বলতে সিলেবল্ (syllable), শব্দের বা পদের ন্যূনতম সেই অংশ যার কম এক কালে উচ্চারণ করা যায় না।

মুখের বিষয়, বলাকার সব কবিতাই রচনার কালক্রমে গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট। প্রচল গ্রন্থে সাময়িক পত্রে শিরোনাম-সহ প্রথম প্রচারের বিস্তারিত নুতীও দেওয়া হয়েছে গ্রন্থপরিচয়ে। তাতে দেখা যাবে যে, নিরন্তরবেগবান্ ছন্দের প্রবাহে একদা নূতন যে ঢেউ উঠেছিল

বাংলা ১৩২১ সনে ওরা কার্তিকের এক রাত্রিকালে, প্রয়াগে গঙ্গাযমুনা-সঙ্গমে (৬), সে তরঙ্গ মিলাতে না মিলাতেই আরো এক ভরঙ্গোচ্ছ্বাস দেখা দিল কবির চিরপ্রিয় পদ্মার তটে শিলাইদহের কুঠিবাড়িতে (২২) — সেও নির্জন ছাদে নক্ষত্রচিত্র আকাশতলে নয় কি ?

বলাকায় 'মুক্তি' (২২) কবিতায় প্রবহমান মুক্তকের এই-যে নূতন মুক্তগতি, পলাতকার আখ্যান-কবিতায় উত্তীর্ণ হওয়ার আগে, বলাকায় তারই ধারাবাহী অন্ত্যস্ত কবিতার ক্রমিক সংখ্যা ২৪, ২৬, ২৭, ২৯, ৩১, ৩২ ও ৩৩। ১৩২১ সনের মাঘেই (তারিখ ১৯-২৭। সংখ্যা ২২-৩৩) প্রায় পালা ক'রে একবার দলবৃন্দের আর একবার মিশ্রকলাবৃন্দের ব্যবহার হল মুক্তক-রচনায়— শেষ পর্যায়ে দলবৃন্দেরই ঘেন ঝোক বেশি। তবে অন্তর্বর্তীকালে ২৩ সংখ্যা এবং পরে ৩৬, ৩৭, ৪০-৪২ ও ৪৫ সংখ্যা মুক্তক হলেও, সেগুলিতে মিশ্রকলাবৃন্দের উপযোগিতা কবিতার বিষয়গৌরব এবং/ অথবা তৎকালীন বিশেষ মেজাজের জন্তই এটিও লক্ষ্য করতে হবে —তখনই হয়তো হৃদয়ঙ্গম হবে রমণীমোহনের উক্তির তাৎপর্য।

এখানে বলা বাহুল্য হবে না যে, সংজ্ঞা স্থির ক'রে বা সংজ্ঞার্থ বিচার ক'রে রথীন্দ্রনাথ যেমন বক্ষ্যমাণ প্রসঙ্গের অবতারণা করেন নি ডায়ারিতে, স্বয়ং কবিরও ঐ সময় সেরূপ কোনো প্রয়াস ছিল না। অনেক কথাই আমাদের আভাসে ইশারায় ও সমুপস্থিত বিষয়ের স্বরূপ-পরিচয় থেকেই বুঝে নিতে হবে। তা হলে দেখতে পাব, রথীন্দ্রনাথ মিশ্রকলাবৃন্দে সমিল 'মুক্তক' লিখেছিলেন ১৩ অগ্রহায়ণ ১২৯৪ তারিখে; 'নিষ্ফল কামনা' নামে; সেটি মানসী কাব্যে সংকলিত : বুধা এ ক্রন্দন। / বুধা এ অনল-ভরা হৃদয় বাসনা / ইত্যাদি। মিশ্রকলাবৃন্দেই সমিল মুক্তক লিখলেন প্রায় ২৭ বৎসর পরে বলাকার পূর্বোক্ত 'ছবি' কবিতায়। কবিভক্ত রমণীমোহন ঘোষ সামান্য একটু খোঁটা দেওয়াতেই দলবৃন্দেও সমিল মুক্তক লেখা হল অল্পকাল পরে, হেমন্তের পর শীত না যেতেই।

ডায়ারি থেকে আমাদের উৎকলনে কয়েকটি পদ বা পদগোষ্ঠীতে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করা হয়েছে বিল্লিষ্ট অক্ষর সাজিয়ে ; আমাদের বিবেচনা-মত সে কথাগুলির তাৎপর্য এই—

‘সাধুভাষা’ অর্থাৎ অভিজাত মিশ্রকলাবৃত্ত রীতি ও তত্পরযোগী তৎসম শব্দের যথেষ্ট প্রয়োগ ।

‘নতুন ছন্দ’ এ স্থলে সমিল মুক্তক ।

‘সহজ বাংলা ভাষা’য় ছড়ার ছন্দ / সহজ ছন্দ যে দলবৃত্ত তারই উল্লেখ । ‘এ ছন্দে গুরুগম্ভীর তৎসম পদ ও যুগ্মধ্বনি (‘যুক্তাক্ষর’) তেমন ব্যবহৃত হয় না এ কথা রবীন্দ্রকাব্যের বিচারে বলা না গেলেও, কথা বাংলার অজস্র শব্দ, ক্রিয়াপদ ও সর্বনাম, প্রয়োগ করা হয় অবাধে— এ কারণেও এ’কে ‘সহজ বাংলা’ বলা চলে ।

‘সাধু ভাষায় ফিরে যাওয়া’ বলতে সাধু ছন্দে প্রত্যাবর্তন, যে ছড়ার ছন্দে ক্ষণিকা খেয়া গীতাঞ্জলি গীতিমালা গীতালিতে অজস্র রসোত্তীর্ণ কবিতা রচিত সেটিতে নয় । সে যদিবা গান এবং ছোটো ছোটো লিরিকের উপযোগী হয়, বিষয়গৌরবের অনুরোধে ছন্দেও গৌরব এবং গাম্ভীর্য না আনলে চলে কি ? সে যেমন মিশ্রকলাবৃত্ত পয়ারে মহাপয়ারে সম্ভবপর, সেই পয়ার বা মহাপয়ার ভেঙে মুক্তকেও সম্ভব এ কথা নাহয় মানা গেল কিন্তু ছড়ার ছন্দে তথা দলবৃত্তে হয় কী ক’রে ? এ ক্ষেত্রে মুক্তকের মুক্তগতি, বলাকার যা বৈশিষ্ট্য, কল্লাও করা যায় নি । কিন্তু কল্লানাতিত প্রত্যাশাতিত যা তারই তো আবাহন মহাকবির অন্ততম কাজ । তাই দলবৃত্ত মুক্তক-উদ্ভাবনেও কিছুমাত্র বিলম্ব হল না ; তার অভূতপূর্ব সমৃদ্ধি ও সিদ্ধি দেখা দিল পলাতকার অমিকাংশ কবিতায় । মুক্তক নয় অথচ প্রবহমান ও পংক্তিলজ্জক, দলবৃত্তে এমন একটি কবিতাও লিখলেন রবীন্দ্রনাথ এসময়, যেটির স্থান পলাতকার ঊনশেষ কবিতা-রূপে আর সুরবীর প্রথমেই যৎসামান্য পরিষর্ভনে । এই ছন্দোবন্ধের তথা ছন্দোমুক্তির সার্বকতা কতদূর যেতে পারে, বার বার প্রয়োগ ও পরীক্ষার দ্বারা রবীন্দ্রনাথ তো আমাদের

দেখান নি আর সেটাই বুঝি ভালো— ভাবী কালের আর-কোনো মহাকবির পথ আছে উদার উন্মুক্ত।

পরিশেষে আরেকটা কথা বলা যায়। পলাতকার রসজ্ঞ পাঠক অবশ্যই ভাবতে পারেন, এত বিচিত্র ভাব ভাষার তরঙ্গ তুলে এমন দ্রুত গল্প বলতে হলে কবির পক্ষে / কবিতার পক্ষে দলবৃত্ত সমিল এই মুক্তক ছাড়া আর বুঝি গতি নেই— এতটা সচ্ছন্দ সুন্দর প্রধাবিত গতিভঙ্গী আর বুঝি হয় না। এ দিকে বাংলা ছন্দের এই হল পরিসীমা। কবি স্বয়ং তা স্বীকার করেন? তা যদি করতেন, উত্তরকালে আখ্যানকথনের প্রয়োজনে স্পন্দমান গানের ফল্গুছন্দ বারম্বার কেন ব্যবহার করবেন পুনশ্চ, শেষ সপ্তক, পত্রপুট আর শ্রামলীতে? সূতরাং এ ক্ষেত্রেও শেষ কথা কে বলবে?

গল্প বলার আবেগে ও আগ্রহে রবীন্দ্রনাথ কত বিচিত্র ছন্দের ব্যবহার করেছেন— গল্পের বিষয় বস্তু আর ব্যঞ্জনার ক্রমবিকাশে, বয়সের সঙ্গে সঙ্গে প্রতিভার পরিণতিতে, কোন্ দিকে কত দূর তার গতি— হয়তো এ প্রশ্নের সর্বাক্ষণিক আলোচনা আজও হয় নি।^৫

উত্তরটাকা

- ১ ইনি কবির অমুরাগী; নিজেও কবিতা লিখতেন তা সেকালের সাময়িক পত্র-পত্রিকায় দেখা যাবে। রবীন্দ্রকাব্যে এঁর জীবিত ও অভিনিবেশ নানা প্রবন্ধ-রূপে প্রচারিত হয়ে থাকবে, তার বিশেষ নিদর্শন ১৩০৬ আষাঢ়ের প্রদীপ পত্রে 'চৈতালি' নামে মুদ্রিত ও কিছুকাল পূর্বে (১৩৬৯) জীবিত সুবোধনাথ্যার-কর্তৃক সম্পাদিত 'রবীন্দ্রসাগরসংগমে' গ্রন্থে সংকলিত। রবীন্দ্রসম্বর্ধনা উপলক্ষ্যে লেখা এঁর 'কবি-অভিষেক' প্রবন্ধ ১৩১৮ কাঙ্কনের বঙ্গদর্শনে প্রচারিত। এঁর উদ্দেশ্যেই লেখা রবীন্দ্রনাথের 'বঙ্গুর চিঠি' নামে যে কবিতা রবীন্দ্রপ্রয়াণের পর 'সম্প্রতি' শীর্ষক সাপ্তাহিক পত্রে (১৩৪৯) মুদ্রিত তার সন্ধান দিয়েছেন বঙ্গুর জীশোভনলাল

গল্পোপাখ্যান ; পরে সংকলিত—

হে বন্ধু, এই অকিঞ্চনের ঘরে
কখনো যে আসো শুধু ক্ষণেকের তরে
সমাদরে কিছু করি যে সমর্পণ
ঘরে তো আমার মাই হেন আয়োজন ।
আমি ছুটি যবে উপহার আনিবারে
তুমি চলে যাও কথাটি না বলি কারে ।
সন্ধ্যাবেলায় দেখি ঘরে কিরে এসে
তোমার যা দান দিয়ে গেছ নিঃশেষে ।

- ২ ‘অঙ্কর’ বলতে ছন্দের মাত্রা বা unit, এক্ষেত্রে ‘দল’ একরূপ মনে করা চলে। ছড়ার ছন্দের উপযোগী পর্ব-পূরণ করা হয় নি সব ছন্দে, এক্ষণে আবৃত্তির আবেগ ছত্র থেকে ছত্রান্তরে ধাবিত হয়—
রচনার এই বিশেষ গুণের উল্লেখ উৎকলনের উনশেষ বাক্যে ।
- ৩ ডায়ারিতে অতঃপর ভাবী কাব্যগ্রন্থের সম্ভবপর নাম নিয়ে নানা জনের নানারূপ জল্পনা-কল্পনা : শৈবাল, স্রোতের শেওলি (দ্রষ্টব্য বলাকার ১৫ সংখ্যা : মোর গান এরা সব শৈবালের দল ইত্যাদি), ঝরনা এবং পাগলঝোরা । এগুলির একটিও গৃহীত না হয়ে, পরে ‘বলাকা’ (৩৬) কবিতাটি লেখা হলে সেইমত নূতন কাব্যের নাম-করণ হয় তা আমরা সকলেই জানি ।
- ৪ পূর্বপাঠ : ওগো ছবি, / তুমি কি কেবল এই ছবি ইত্যাদি । প্রচল বলাকা কাব্যে (নূতন সংস্করণ : পৌষ ১৩৭২) বিপিচিত্র ব্রহ্মর্য ।
- ৫ বর্তমান আলোচনায় সোণের উপর ক্রীষক প্রবোধকল্প সেনের ছন্দ-পরিক্রমা (১৯৬৫) গ্রন্থে প্রবর্তিত ও ব্যাখ্যাত ছন্দপরিভাষা গ্রহণ করা হয়েছে ।

রবীন্দ্রজীবন

Let your life lightly dance on the edges of Time

like dew on the tip of a leaf : মন্ত্রময় এই কবি-
বাক্যের ইঙ্গিতে রবীন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠপুত্র রবীন্দ্রনাথ এই সুন্দর ও
মনোজ্ঞ স্মৃতিচিত্রখানি ভাষানিবদ্ধ রঙে ও রেখায় নিপুণভাবে এঁকে
দিয়েছেন। পরিতাপের বিষয়, এই চলচ্ছবি তিনি বাংলা ভাষাতেও
এঁকে বা লিখে যেতে সময় পান নি।

‘ছুঁয়ে থেকে ছুঁলে শিশির যেমন শিরীষফুলের অলকে’ তেমনি
ক্ষণস্থমার চকিত উদ্ভাস সতাই কি সাধারণ মানুষের জীবনে ঘটে
থাকে? আর, বিরল কোনো মর্ত্যজীবনকে লক্ষ্য করে অমর্ত্য কেউ
অমন পুলকিত বিস্ময় যখন অনুভব করলেও করতে পারেন, তাকে কি
ক্ষণিকও বলা যায়? অনন্ত কালের হিসাবে অতিশয় ক্ষুদ্র ক্ষণ হলেও
বলতেই হয়— সেই ক্ষণটুকু অনন্ত হয়ে ওঠে আর সেই শিশিরবিন্দুতেই
লোক লোকান্তর ও অনন্ত জীবন হয় প্রতিবিস্তৃত। এমন জীবন এক
শতাব্দে একটি-দুটি দেখা দিলেও দেশ কাল ও জাতি ধ্বংস হয়। এমন
জীবনই ছিল রবীন্দ্রনাথের। কবি বা শিল্পী তো ছিলেনই, তাঁর সম্পর্কে
তবু সব থেকে সত্য কথা আর সার কথা হল এই যে, তিনি ছিলেন
জীবনশিল্পী। এমন মানুষের জীবনটি কেউ দেখলেও, দেখানো তার
পক্ষে অসম্ভব মনে হয়। আশ্চর্যবৎ পশ্চাতি কচ্চিদেনম্ আশ্চর্যবদ্
বদতি তথৈব চাশ্রুঃ—গীতার মহাবাক্যটি মনে পড়ে। মনের ‘কিমিব
কিমিব’ বোধ দিয়ে যদিবা ধারণা কেউ করে চূর্ণভ সৌভাগ্যে, ভাষায়
সবটা বলা যায় না। যদি তেমন ক’রে বলা হয়, অসম্পূর্ণ বলাতেও মন
থেকে মনে যে আবেগ সঞ্চারিত হয়, যে সত্যকল্পনার দিগন্ত ইশারায়
আমাদের আহ্বান করে, তারই ফলে রসিকের মনে স্বভাবঅসম্পূর্ণই
কিছুটা সম্পূর্ণের আশ্বাদ উদ্ভেক করে থাকে। জীবনশিল্পী রবীন্দ্রনাথের
জীবনকথাটি শ্রেষ্ঠ গুণীর রচিত ছবি বা কবিতার মতো নিঃসীম তাৎপর্যে

ভ'রে, সুন্দর ক'রে অথচ যার-পর-নেই সত্য করে আজও কেউ বর্ণনা করতে পারেন নি। এত নিকটের কালে থেকে পারবার কথাও নয় হয়তো। ইচ্ছা করলে, হয়তো আরেক জীবন পেলে, স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ যা পারতেন, অঙ্ক তা পারবে কেন? অতএব, অঙ্করূপ কোনো দুরাশা মনে নিয়ে রবীন্দ্রনাথ এ রচনার প্রবৃত্তি হন নি সন্দেহ নেই। জন্মাবধি যে দুর্লভ সান্নিধ্যটুকু সহজেই পেয়েছেন কবির স্নেহাধার পুত্ররূপে, সঙ্গীরূপে ও সহকর্মীরূপে, তাঁরই কতকগুলি খণ্ড খণ্ড ছবি তিনি খুলে দেখিয়েছেন আমাদের সোনার জলে লেখা স্মৃতির আলবামখানির পাতা উটে উটে। সেও যে বহুমূল্য সম্পদ। এত নিকট থেকে দেখা আর এমন অন্তরঙ্গভাবে এতখানি সহজ আন্তরিকতায় সেটি ব্যক্ত করা, অঙ্ককে দেখানো, আর কারো পক্ষেই সম্ভব হ'ত না। অঙ্কে যে জীবনকথা লিখবেন তা বহু অকাটা প্রমাণ পুঞ্জিত ক'রে, বহু পুঁথিপত্র ও খবরের কাগজ হাংড়ে হাংড়ে, তথ্যের সঙ্গে তথ্য জোড়া দিয়ে জোঁকা দিয়ে, ভাবুকতার ও কল্পনার সন্ধিক্ষেত্র ক্ষীণালোকে কিছুটা আলোকিত ক'রে আর অনেকটাই অস্পষ্টতার আবছায়ায় ফেলে রেখে—রবীন্দ্রনাথকে তেমন কোনো কুচক্রিত গ্রহণ করতে হয় নি। প্রায় যা-কিছু লিখেছেন সবই তাঁর অব্যবহিত অভিজ্ঞতার ধন, অনুভবের বিষয়। অবশ্য, সচেতন হৃদয় আর সবেদন ইন্দ্রিয় মন বুদ্ধি বিহনে জন্মাবধি কবিসান্নিধ্যে বাস বা ঘনিষ্ঠতম পারিবারিক সম্পর্ক কতটা লাভের হ'ত তা বলা যায় না—উন্টাও হতে পারত। রবীন্দ্রনাথের হৃদয় মন বুদ্ধি সজাগ সচেতন ছিল ব'লেই চিরপরিবর্তমান ঘটনাধারা তাঁর অন্তরে এসে অভিজ্ঞতায় বা উপলব্ধিতে পরিণত হয়েছে এ আমাদের সৌভাগ্য বলতে হবে—আরো সৌভাগ্যের বিষয় এই যে, আপনার অভিজ্ঞতা ও অনুভূতি তিনি অতি সুন্দরভাবে ব্যক্ত করে গেছেন। লেখবার সহজাত ক্ষমতা তাঁর আছে, আমাদের মনশ্চক্রে সামনে ধীরে ধীরে ঘটনা ঘটিয়ে তোলেন তিনি—অজ্ঞাতপূর্ব অদৃষ্টপূর্ব পরিবেশ কেমন করে ঘনিয়ে আসে চার দ্বার থেকে আর বিভিন্ন দৃশ্যপট

অভ্রান্ত রূপে রেখায় ছবি হয়েই ফুটে ওঠে। কেবল ভাবুক অনুভবী ও শিল্পীর লেখাতেই এই ছল্লভ গুণাবলীর আশা করা চলে।

রবীন্দ্রনাথ এই গ্রন্থের বিষয় সন্দেহ নেই, পুত্র রবীন্দ্রনাথ কথক বা সূত্রধার। পুত্রের জন্ম না হতেই ঠাকুর-বাড়ির এক ‘পারিবারিক খাতা’য় সকৌতুক যে জল্পনা-কল্পনা হয়, তা দিয়েই গ্রন্থসূচনা। পরে সংক্ষেপে বলা হয়েছে ঠাকুর-পরিবারের পূর্বকথা, প্রিন্স্ দ্বারকানাথের কথা, স্বল্পায়সে এঁকে দেখানো হয়েছে লেখকের বাল্যজীবনের ঘনিষ্ঠ পরিবেশ— মাঘোৎসব, খামখেয়ালি-সভা, বিচিত্র সভা সমিতি ও নাট্য-কৌতুকের উদ্‌যোগ উদ্‌যাপন— জোড়াসাঁকোর এ বাড়ি, ও বাড়ি, বিজিতালাও, পার্ক্ স্ট্রীট। কিন্তু শীঘ্রই পটপরিবর্তন হয়। দ্বারকানাথ ঠাকুরের গলি, চিংপুর, চৌরঙ্গীর বদলে বিমুগ্ধ বিশ্বয়ে আমরা দেখতে পাই দিগন্তবাহিনী ছকুলপ্লাবিনী পদ্মা; তারই তরঙ্গদোলায় বা তটের কোলে কবির সাধের তরলী ‘পদ্মা’ আর শিলাইদহের সাজাদপুরের কুঠিবাড়ি। কেননা রবীন্দ্রনাথ যখন বালকমাত্র তখনি মহর্ষির ইচ্ছায় ও আদেশে পরিবারের কনিষ্ঠপ্রায় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর-পরিবারের সুবিশাল জমিদারি পরিদর্শনের ও পরিচালনের দায়িত্ব গ্রহণ করলেন। তখন থেকে পদ্মা নাগর আত্মাই ইছামতী-যোগে এক জেলা থেকে আরেক জেলায়, এক পরগনা ছেড়ে আরেক পরগনায় নিরন্তর ভ্রমণ করেছেন তিনি পদ্মা-বোটে; একই কালে বাস করেছেন ছুই লোকে— প্রজা ও পল্লীবাসী মানুষের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ মেলামেশার ভিতর দিয়ে বিহিত বিষয়কর্মের একটি; আরেকটি হল ভাবের ও সাহিত্যসাধনার, কখনো একা-একা কখনো স্ত্রীপুত্রকন্যা-সহ। অক্ষয় মৈত্রেয়, জগদীশচন্দ্র, মহারাজা জগদীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল, লোকেন পালিত, প্রিয়নাথ ও দেবেন্দ্রনাথ সেন, বহু জ্ঞানী গুণী শূদ্র সজ্জনের আনাগোনা ঘটেছে এই নির্জন আবাসে; আলাপ আলোচনায় হাস্তে গানে আনন্দময় হয়ে উঠেছে অপরূপ নৈসর্গিক পরিবেশ; নূতন নূতন গল্পে গানে অতিথি অভ্যাগতের তুষ্টি-বিধান করেছেন যেমন কবি রবীন্দ্রনাথ, তাঁর গৃহলক্ষ্মী

তথা বোট-লক্ষ্মী মৃণালিনীদেবীও অলস থাকেন নি— বিশেষতঃ যখন শুনি নাটোরের দাবি ছিল নিত্য নূতন গল্প-কবিতা নয় শুধু, তার সঙ্গে জোড় মিলিয়ে নিত্য নূতন অল্পব্যঞ্জন। কবির সঙ্গে কবিপত্নীকেও খুশী করবার এ ছিল মনোজ্ঞ কৌশল, রাজার যোগ্য সন্দেহ নেই।

শিলাইদহ সাজাদপুর পতিসরের এই-যে জীবন এ ছিল এক দিকে কবির সাহিত্যসাধনার জীবন, অন্য দিকে পরিবার ও বন্ধুজন-পরিবৃত সহজ সুখের সামাজিক জীবনও বটে— আর, মাঝে মাঝে জনাকীর্ণ কোলকাতা শহরে এসে এরই যেন এক-একটি তাৎপর্যপূর্ণ গভীর্ণ-রচনা। কবির নিভৃত সাধনার ফুলে ফলে ফসলে বোঝাই হয়ে মাসে মাসে ‘সাধনা’ প্রকাশ পেত শহর থেকেই। রথীন্দ্রনাথ বয়ঃপ্রাপ্ত হলে আর তখনকার বিচারে বেলা ও রেণুকা বিবাহযোগ্য ব’লে স্থির হলে, নিশ্চিত আরো নানা কারণেই (তন্মধ্যে লোকশান দিয়ে পাটের ব্যাবসা গুটিয়ে নেওয়া, বলেন্দ্রনাথের মৃত্যু, এজ্‌মালি জমিদারি সম্পত্তির বিভাজন, এ-সবই উল্লেখযোগ্য মনে হয়), শস্যশ্রামল সজল সুন্দর ইছামতী-যমুনা-পদ্মা-পরিবেষ্টিত এই কর্মক্ষেত্র থেকে ভাগ্যের অলক্ষ্য ইচ্ছিতেই ক্রমে চলে আসতে হল কবিকে শাল-তাল-রসাল-সপ্তপর্ণ-বিরাজিত কঙ্করকঠিন যে রুক্ষ ডাঙায় সেদিন তার নাম ছিল বোলপুর-ভুবনভাঙা আর আজ শান্তিনিকেতন। এটি কবির পরবর্তী-কালের জীবনযজ্ঞভূমি— তপঃক্ষেত্র বা সিদ্ধপীঠও বলা যেতে পারে। যত হুঃখ যত আয়াস যত দ্বন্দ্ব ও ঘাত-প্রতিঘাত ততই সিদ্ধি ও সার্থকতা, যার পরিপূর্ণ রূপ ও নিঃসীম তাৎপর্য হয়তো আজও আমাদের কাছে প্রত্যক্ষ হয় নি— হরে কি অন্য কালে অন্য দেশে ?

বিভিন্ন ঘটনা ও বিচিত্র চরিত্র একটির পর আরেকটি নিপুণ তুলিকায় এঁকে কবিজীবনের এই উত্তরপর্বটিও চমৎকারভাবে ফুটিয়ে তুলেছেন রথীন্দ্রনাথ। হুঃখের কাল, কৃষ্ণের তপঃসাধনার কাল বলেছি এটিকে। দুটি, পরে পাঁচটি, ত্রয়োদশী ছাত্র নিয়ে শুরু হয়েছে ব্রহ্মচর্য-বিদ্যালয়। বিশ্বতপ্রায় অতীতের তপোবনের ভাবরূপ ছিল রথীন্দ্রনাথের

তখনকার ধ্যানে। সেই ধ্যান ও কল্পনাকে আকার দিতে নিজের অধিকাংশ সময়, চিত্ত এবং বিত্ত, নির্জনে নিঃশব্দে অনাড়ম্বরে দান করেছেন, বহিঃসংসার যে সময় তাঁকে নিদ্দা করেছে ‘পলাতক’ বলে। সাধ্বী কবিপত্নী একে একে আপনার গায়ের অলঙ্কারগুলি সব খুলে দিয়েছেন স্বামীর ব্রতউদ্‌ঘাপনে; সূখের ও শান্তির তাতে অভাব হয় নি। কিন্তু রাজী অরাজীর কোনো প্রশ্নই না তুলে সর্বদানযজ্ঞে প্রবৃত্ত করেছে কবিকে তাঁর যে নির্মম মহান্ ভাগ্য, যেন তারই ইচ্ছিতে একে একে বিদায় নিয়েছেন স্নেহপ্রেমময়ী পত্নী, দুই কন্যা ও কনিষ্ঠ পুত্র শমীন্দ্রনাথ। সমস্তই সছ করেছেন মহাসাধক। দুঃসহ মৃত্যুশোকের ভিতর দিয়েই মৃত্যুঅতীত অমৃতের অভিমুখী করেছেন একাগ্র অন্তঃ-করণ। ‘নৈবেদ্য’ ‘খেয়া’ পার হয়ে এসেছে ভুবননাথ জীবননাথের পাদপদ্ম-তলে ‘গীতাঞ্জলি’-উৎসৃজনের শুভক্ষণ। কিন্তু এখানেই শেষ নয়। তা হলে তো চিরাচরিত প্রথায় সাধু মহাত্মা ভক্ত বা মুক্ত পুরুষ, অবতারকল্প বিকৃতি, এ ভাবেই কবিজীবনের সমাপ্তি হতে পারত অভীষ্ট পরিণামে। এমন হয় নি কি এ দেশে যুগে যুগান্তর? কিন্তু, আজ আমরা জানি, কবির জীবন-দেবতার নির্দেশ অশ্রুপ। সাধু মহাত্মা ফকিরের অভাব এ দেশে কখনো হয় নি, এ আমাদের অশেষ সৌভাগ্যই বলতে হবে। কিন্তু সংসার ত্যাগ করবার জন্ত কিম্বা পদ্মপত্রে বারিবিন্দুর মতো সত্য আলংগোছে থাকবার জন্তই রবীন্দ্রনাথ প্রেরিত হন নি মর্ত্যলোকে। তিনি এসেছিলেন এই মল্লয়লোকে সব মানুষকে মেলাবার জন্তই; মানুষের সব সুখ দুঃখ বিষয়বাসনা কামনা সাধনাকে মেলাবার জন্ত সত্য কল্যাণ ও ছন্দসুখমার সঙ্গে; ধনী-নিধন রাজা-প্রজা সকলেরই হৃদয়ের সঙ্গে হৃদয় মেলাবার সাধনায়— তিনি তো মানবহৃদয়েরই কবি, কোনো জ্ঞেয় বা সম্প্রদায়ের না। আর, জাতির সঙ্গে জাতি, প্রাচ্যের সঙ্গে প্রাচীণ, তাও তো মেলাতেই হবে— স্বার্থে স্বার্থে সংঘাত বেধে অজ্ঞানের ও লোভ-কোভের সাময়িক আধিতে যতই-না ঢেকে দিক মানুষের দৃষ্টি। এই ছিল তাঁর অন্তরের অন্তর্লোক থেকে নিঃশব্দ নিগূঢ় আর

অব্যর্থ সংকেত। তাই বুঝি রোগদুর্বল কবি নিজের কয়েকখানি কাব্যের একমুষ্টি ইংরেজি তর্জমা হাতে ক'রে সাত সমুদ্রে পাড়ি দিলেন যেদিন জ্যোত্স্নপুত্র আর পুত্রবধূকে সঙ্গে নিয়ে—নষ্ট স্বাস্থ্যোদ্ধারের জন্তই যাচ্ছেন, পরিবেশবৈচিত্র্যে মনও প্রফুল্ল হতে পারে আর শরীরে বিশেষ একটি অস্ত্রোপচার করালে যাপ্য রোগবিশেষ থেকে নিরমুক্ত হয় শরীর স্থায়ীভাবে, এর অতিরিক্ত কোনো প্রত্যাশা স্বয়ং কবিরও ছিল কি? তবু কী হতে কী হল, কোনোদিন কেউ যা ভাবে নি, কল্পনা করার কারণও ঘটে মি। প্রাগ্‌বিশ্বসমর ইংলণ্ডে আর ইউরোপে পূর্বকে অন্তরে তুলে নিল পশ্চিম। কবির নবলব্ধ বান্ধব রোটেনস্টাইনের ঘরোয়া বৈঠকে অল্প-কয়েকজন জ্ঞানী গুণী সজ্জনদের সমাবেশে কী নিঃশব্দ আর কত দূর-প্রসারী এই সূচনা! যিনি ছিলেন বাংলার ও ভারতের মানুষ, এ দেশের ভূত ভবিষ্যৎ বর্তমানের কবি, দেখা গেল তিনি সব দেশের মানুষ আর সব মানুষেরই কবি।*

রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্ব এই যে, তিনি বিনা আড়ম্বরে বিনা আয়াসে চির-চেনা ক্ষুদ্র দেশ কাল থেকে সব দিক দিয়েই সুবিশাল প্রায়-

ভিন্ন ভাষার ব্যবধান ছিল, অধিকাংশের কাছে আজও রয়েছে রবীন্দ্রজগতের পর শতাব্দিক বর্ষ অতীত হলেও। সব দেশের সব মানুষের যে অব্যর্থ উত্তরাধিকার রয়েছে রবীন্দ্র-কাব্য বা সাহিত্যে, সেটি পেতে হলে ভিন্ন-দেশের ভিন্ন প্রদেশের মানুষকে বাংলা ভাষা যত্ন করে শিখতেই হবে। তা হলেও স্বীকার তবু করতেই হয়, ইনি সব দেশের সকল কালের কবি। যেমন সর্বজনীন সর্বকালীন কবি ও কথক-রূপে গণ্য ব্যাস, বাঙ্গারীকি হোমার দ্যন্তে শেক্সপীয়ার পেটে টলস্টয়। কান্না থেকে কেউ কল্প কি? বিশেষ কথা এই যে, রবীন্দ্রনাথ গীতিকবি, অভাব বিপ্লব মানবহৃদয়েরই কবি তিনি—সকলের তাই অন্তরতর / এমন-কি অন্তরভম।

সীমাহীন এক অভিনব পরিপ্রেক্ষিতে আমাদের উত্তীর্ণ করে দেন—
কবির সহযাত্রী হই আমরা নানা দেশে, যুরোপে, আমেরিকায়।
আরেক রকম ক'রেও বলা যায় ঐ অল্পদাশঙ্করের ভাষায়— আমরা
ছিলেম দেশের গণ্ডীতে বাঁধা, হঠাৎ দেখি খরতর কালের প্রবাহে
পেয়েছি ছাড়া। তার নাম একালই বটে যার মুখ্যধারাটি বইছে
আজ ভয়াল সুন্দর তরঙ্গিত আবর্তিত বেগে যুরোপ আমেরিকা জুড়ে,
যার দুর্নিবার চীন উপেক্ষা করতে পারে এ ক্ষমতা আজ কোনো
জাতিরই নেই— কী আরব-পারস্য চীন-জাপান আর কী-বা 'আর্য-
নিবাসভূমি' ভারতবর্ষ। এড়িয়ে যেতেই হবে, তাও তো নয়। কালো হি
বলবস্তুরঃ। মহত্তর যে তাতেও সন্দেহ নেই। কথা কেবল এই যে, সেই
প্রবাহে প'ড়ে অবশে আমরা হাসব কাঁদব, ভাসব ডুবব, হাবুডুবু খাব,
নয়তো সাহেবদের কলের জাহাজে উঠে খালাসি হব অথবা স্ন্যাটে-বুটে
নকল সাহেব সেজে কোনো রকমে আত্মরক্ষায় সচেষ্ট হব— অথবা
আমাদের মতো ক'রেই আমরা পাল তুলে দেবো, দৃঢ়মুষ্টিতে হাল ধরব,
দিগদর্শনে ভুল করব না এবং আমাদেরই যুগ-যুগ-নির্দিষ্ট অভীষ্ট লক্ষ্যে
উত্তীর্ণ হব— কী জানি সে হয়তো সব জাতিরই লক্ষ্য সব মানুষের।
নিশ্চিত বলা যায় না। নানা জাতিকে একই লক্ষ্যে ভিন্ন মতে আর
ভিন্ন পথে যেতে হবে এটাই কি মানবভাগ্যবিধাতার গহন গভীর ও
চিরন্তন নির্দেশ নয় ?

যা হোক, যুগকে অস্বীকার না ক'রে, আপন প্রতিভাবলে আর
চরিত্রগুণে তার গতি তার বেগ ধারণ ক'রে জাতীয় জীবনে, তমোগ্রস্ত
ক্ষয়িষ্ণু সমাজ ও সংস্কৃতিকে জাগ্রত জীবন্ত চলিষ্ণু ক'রে তোলার
যে সাধনার শুরু হয় রামমোহনে, রবীন্দ্রনাথের জীবনে তারই এক
বিশেষ পরিণতি দেখা গেল আজ। মনে হয় এ সময় থেকেই রবীন্দ্রনাথ
এ বিষয়ে পরিপূর্ণভাবে সজাগ সচেতন হয়ে উঠলেন। তাঁর এই নূতন
উপলব্ধির বলে তিনি সমস্ত দেশকে, অতীতে-আবর্ত দেশের চিত্তকে,
নিয়ে যেতে চাইলেন সাময়ের দিকে আর সকল মানুষের অভিযুখে—

তারই নাম দিলেন বিশ্বভারতী। আর, পরিণত বয়সে ও উপচিত প্রতিভায় ও প্রত্যয়ে যে সহজ ধর্ম তিনি পেলেন কবিচেতনায়, সুস্পষ্ট উচ্চারণে স্বীকার করলেন, তাই হল ‘মানুষের ধর্ম’, নূতন সহজিয়াবাদ, যার ভিতর গুহ্য গোপন কিছুই নেই—আছে চিরকালীন-আলোয়-উদ্ভাসিত কল্যাণ, শান্তি, সুখমা ও বিশ্বমৈত্রী।

কিন্তু এভাবে কোনো গ্রন্থের আলোচনা অথবা সমালোচনা কেউ করে না। অতএব, বক্তব্য বাড়িয়ে আর কাজ নেই। সব-শেষে একথাই বলি, রবীন্দ্রনাথের যে বই পূর্বে একবার সুযোগ হয়েছিল পড়বার, আবার পড়তে হল লেখার গুণে বা লেখকের আন্তরিকতা-গুণে। অন্তরঙ্গ অভিজ্ঞতার এমন স্বচ্ছ সুন্দর অভিব্যক্তি অতিশয় দুর্লভ বলা চলে। রবীন্দ্রজীবনী এটি নয়, শ্রদ্ধেয় প্রভাতকুমারের বিপুলায়তন চার-খণ্ড গ্রন্থেও যার সব তথ্য পুঞ্জিত করা যায় নি, তবে রবীন্দ্রদর্শন, রবীন্দ্রতর্পণ, রবীন্দ্রচরিতে বারেক অবগাহন—এ বইটিকে অবশ্যই বলা যায়। অলৌকিক সেই জীবনপ্রবাহের স্পর্শ যেন গায়ে এসে লাগল। উদ্দীপ্ত আনন্দময় যুবাবয়স থেকে পূর্ণ পরিণত বার্ধক্য অবধি কবি-জীবনের আশ্চর্য এক চলচ্ছবি আমাদের মুক্ত চক্ষে ভেসে উঠল। সামগ্রিক না হলেও সমগ্রের বাঞ্ছনা তাতে রয়েছে। বলার মধ্যে আছে অপূর্ব একটি পরিমিতিবোধ, মাত্রাজ্ঞান, সংযম ও শালীনতা। যদিও নিজের জীবনসূত্রেই পিতৃজীবনের ঘটনাবলির মালিকা গেঁথেছেন পুত্র, একাকী ছাত্ররূপে দেশে বিদেশে আপনার ভ্রমণের কথাও বাদ দেন নি, নিজে পৃথগ্ভাবে তবু কখনোই আমাদের সামনে আসেন নি। নানা ভাবে আর নানা দিক থেকে রবীন্দ্রনাথকেই ফুটিয়ে তুলেছেন, বিশেষতঃ ব্যক্তি রবীন্দ্রনাথ যিনি—পিতৃভক্ত পুত্র, প্রেমস্বীতিময় স্বামী, স্নেহশীল পিতা, প্রজাহিতৈষী জমিদার, শিক্ষক, সূক্ষ্ম, সামাজিক, সুখহৃৎখতোদগী আর-পাঁচজন মানুষের মতোই মানুষ অথচ কবি ও শিল্পী, চেতনার নিরন্তর উদবর্তনে একেবারেই স্বতন্ত্র। উপনিষদে উপদিষ্ট এক শাখায় উপবিষ্ট

যুগল পাখির উপমা স্বতই মনে পড়ে। সুখ-দুঃখ প্রেম-ঘৃণা লাভালাভ জয়-পরাজয় সম্পূর্ণ এক ক'রে জ্ঞানী বা ভক্ত হন নি কোনোদিন মনে হয় অথচ মনুষ্যজীবনের ক্ষেত্রে ছিলেন বীর, সাধক, যোদ্ধা তিনি আর অন্তরে ছিলেন স্বভাবআনন্দময় কষি সর্বত্র যাঁর প্রবেশ—সর্বব্যাপী অমুরাগ—সত্য শিব ও সুন্দরই যাঁর উপাস্ত—যাঁর আশ্রয় অদ্বয় এক।

করুণা

রবীন্দ্রবর্ষের যে প্রত্যন্তসীমায় আজ আসিয়া পড়িয়াছি, কবি রবীন্দ্রনাথ সেটিকে কী এক তিরস্করণী-যোগে বহুদিন লোকলোচনের বাহিরে রাখিতে চাহিয়াছেন। আমাদের আলোচ্য রচনাটি আজ পর্যন্ত বিশেষ-ভাবেই বর্জিত ছিল। ‘বনফুল’ ‘কবিকাহিনী’ ‘ভগ্নহৃদয়’ ‘রুদ্রচণ্ড’ প্রভৃতি কাব্য নাটক গাথা বহু আপত্তি সত্ত্বেও ‘অচলিত রবীন্দ্ররচনা’ রূপে পুনর্মুদ্রিত হইতে দিয়াছেন রবীন্দ্রনাথ শেষ বয়সে— আর, ‘ভিখারিনী’ ও ‘করুণা’ ? রূপস্রষ্টার মনে কোনো করুণার উদ্রেক করে নাই বুঝি। বহুদূর কালের ‘ভারতী’ মাসিক পত্রের প্রথম দ্বিতীয় বর্ষের জীর্ণ মলিন ধূলিপুঞ্জিত নেপথ্যভূমে এপর্যন্ত তাহারা অবরুদ্ধ ছিল। গল্পকাব্যরচনার বা আখ্যায়িকাকথনের প্রথম প্রয়াস হইলেও দিবালোকে প্রকাশ হয় নাই বলিব, কেননা রবীন্দ্রশতবর্ষপূর্তির পূর্বে কবির কোনো গ্রন্থেই উহাদের স্থান ছিল না। অথচ, গড়ে এক দিকে এ-দুটি ‘বনফুল’ ‘কবিকাহিনী’র ধারাবাহী যেমন, অন্য দিকে ‘ঘাটের কথা’ হইতে ‘ল্যাবরেটরি’ ‘বদনাম’ ‘প্রগতিসংহার’ পর্যন্ত কথক রবীন্দ্রনাথের বহুধাবিচিত্র রূপসৃষ্টিরও অগ্রগামী।

কাব্যসাহিত্যে ‘বনফুল’ ‘কবিকাহিনী’ আর কথাসাহিত্যে ‘ভিখারিনী’ ‘করুণা’ যাহাই আমাদের আলোচনার বিষয় হউক, কিশোরকবিজীবন ও সমকালীন বাংলা সাহিত্যের পরিপ্রেক্ষিতে তাহা দেখিতে হইবে। এভাবে দেখিতে গেলে যে পরিমাণ অধ্যয়ন এবং অধীত বিষয়ে স্বচ্ছন্দ অধিকার থাকা প্রয়োজন, তাহা আমাদের নাই। এ কথা প্রথমেই বলিয়া রাখা ভালো। নানা আধারগ্রন্থের ভরসায় তবু আমাদের এই দুঃসাহস, আশা করি, এ কাল এবং আগামী কাল মার্জনা করিয়া লইবেন।

রবীন্দ্রজীবনের চুহুসমাত্র মনে রাখিলে দেখিতে পাই উল্লিখিত কাব্য-আখ্যায়িকার প্রথম প্রকাশ-কালে রবীন্দ্রনাথের বয়স চতুর্দশ হইতে অষ্টাদশের ভিতরে। প্রায় এই বয়সের একগুচ্ছ গীতিকবিতাই তিনি ‘শৈশবসঙ্গীত’ নামে ১২৯১ সনে প্রকাশ করেন। অর্থাৎ, কবিকে এই বয়সে কবিকিশোর বলিলেও অসংগত হয় না। এ সময়ে কবির ভাবনা ও কল্পনা বিশ্বে তথা মানবসংসারে দশ দিকেই ভ্রমণ করিতেছে। ভাব দানা বাঁধে নাই, রূপকৃতি অথবা চরিত্রচিত্রণ অভ্রান্ত হয় নাই, কেননা জীবনের অভিজ্ঞতা অপ্রচুর। অথচ লেখকের ভাষায় অধিকার জন্মিয়াছে— ছন্দোবদ্ধ কবিতা অপেক্ষা গড়েই তাঁহার অধিকার সমধিক। বঙ্কিম গড়ের তথা আখ্যানকথনের অপরূপ আদর্শ একটা সম্মুখে আছে সন্দেহ নাই কিন্তু রবীন্দ্র-বৈশিষ্ট্যেরও অভাব নাই— সে বৈশিষ্ট্য রাবীন্দ্রিক ভাব ও কল্পনার, অপরিমিত-সম্ভাবনা-ময় কবিত্বের, অভিসারী। ফলতঃ যে ভারতী পত্রের পৃষ্ঠায় এই রচনাক্ষেত্রের নিদর্শন ইত্যন্তঃ বিকীর্ণ, তাহাতে হয়তো দ্বিজেন্দ্রনাথ ব্যতীত অন্য কোনো লেখকের উন্নততর অথবা মনোজ্ঞতর গদ্যরচনা অল্পই পাওয়া যাইবে। প্রথম বর্ষের প্রথম সংখ্যা হইতেই (১২৮৪ আবেণ) যে ‘মেঘনাদবধ কাব্য’-আলোচনার সূত্রপাত, তাহাতেও নৈপুণ্যের কোনো অভাব ছিল কি ? রবীন্দ্রনাথের এই গদ্যশৈলীই ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’ ‘আলোচনা’ ‘সমালোচনা’ পার হইয়া, ‘যুরোপপ্রবাসীর পত্র’ ও ‘যুরোপযাত্রীর ডায়ারি’তে বিস্তারিত সৃষ্টি করিয়া, উত্তরোত্তর চারুতা হইতে অ-পূর্ব চারুতায়, ব্যঞ্জনা হইতে অব্যর্থতর ব্যঞ্জনায়া, প্রয়োজনীয় ওজঃশক্তিতে সামর্থ্য সংহতিতে এবং বক্তব্যখ্যাপনের বহুভঙ্গিম বৈশিষ্ট্যে উদ্ভীর্ণ হইয়াছে— রবীন্দ্রনাথের অশীতিতম বৎসর বয়স অবধি কখনো তাহা অবসর মলিন প্রাণহীন অপূর্বতাদীন অক্ষম বা অসার্থক হয় নাই। যাহা হউক, কবির ভাষাই আমাদের আলোচনার বিশেষ সামগ্রী নয়। এ কথা বলাই যথেষ্ট হইবে— রবীন্দ্রনাথের প্রথম বয়সের এই গদ্য সাবলীল, স্ফুটমধুর, মিথালংকার, কবিত্বপূর্ণ এবং বিষমোপযোগী। ফলতঃ ভাষা

পাওয়া গিয়াছে, ভাবগন্ধার গতিপথও নির্দিষ্ট হইয়াছে, পূর্ণ প্লাবন নামে নাই, ভাবনা বেদনা ধ্যান ধারণার ছুই তট দৃঢ় হয় নাই আর মানব-জীবনের পূর্ণায়মান অভিজ্ঞতাও পরিব্যাপ্ত দিগন্তের মতোই দূর হইতে দেখা যায় মাত্র।

‘ভিখারিনী’ ও ‘করুণা’র ভাব ভাষা আখ্যান বাহার কথাই চিন্তা করি না কেন, মনে রাখা চাই— ইতিপূর্বে বঙ্কিমের ‘দুর্গেশনন্দিনী’ ‘কপালকুণ্ডলা’ ‘মৃণালিনী’ ‘বিষবৃক্ষ’ ‘ইন্দিরা’ ‘যুগলাঙ্গুরীয়’ ‘চন্দ্রশেখর’ ‘রাধারাণী’ ও ‘রজনী’ প্রকাশিত হইয়া বাংলা সাহিত্যে যুগান্তর আনিয়া দিয়াছে এবং শিক্ষিতসমাজের হৃদয়ও জ্বলিয়া লইয়াছে; ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ চলিতেছে। নবজাগ্রত বঙ্গচিন্তার একচ্ছত্র অধিপতি বঙ্কিমচন্দ্র, অন্তের কথা ছাড়িয়া দিই, কিশোর রবীন্দ্রনাথ এবং তাঁহার নতুন-বৌঠানের কতদূর মনোহরণ করিয়াছিলেন তা হয়তো রবীন্দ্রজীবনের স্মৃতিকথায় আমরা পড়িয়া দেখিয়াছি আর সহজেই অনুমান করিতেও পারি।

কিন্তু বঙ্কিমের মধ্যে যে জীবনজিজ্ঞাসা ও অভিজ্ঞতা, প্রতিভার যে অটুট বিশাল পরিণতি, তরুণ রবীন্দ্রনাথের এ রচনায় তাহা কোথা আর কেনই বা থাকিবে? মহৎপ্রতিভাও বীজবপন, অঙ্কুরোদগম, বিকাশ ও বৃদ্ধির বিধিবিহিত নিয়মের অধীন। সুতরাং ‘ভিখারিনী’ অথবা ‘করুণা’ কাঁচা লেখা ইহাই মনে করিয়া পরিণত বয়সে কবি নাহয় নিৰ্গৃহ হইয়া বিষয়াস্তরে মনোনিবেশ করিতে পারেন (গবেষণা করিবার সময় কোথা তাঁর / কিসেরই বা প্রয়োজন), কিন্তু আজিকার স্নেহন পাঠক বা শ্রুতী ব্যক্তিও যদি তাঁহার অনুকরণ করেন তবে অবশ্যই নানা দিক দিয়া বঞ্চিত হইবেন— রসে না হউক, সাহিত্যসম্পর্কিত বিবিধ জ্ঞানে ও অভিজ্ঞতায়।

‘ভিখারিনী’ অপরিণত, কাঁচা, আর গড়ে লেখা হইলেও উহাকে একখানি কাব্যকথা বলা চলে। বালক-বয়সে, খৃষ্টীয় ১৮৭০ সনে, পিতার সাহচর্যে প্রথম হিমালয়বাসের অধিকারী স্মৃতি যেমন ‘বনকুল’

ও ‘কবিকাহিনী’ কাব্যে তেঁমনি এই আধ্যাত্মিকায় বিধৃত। চীড় বৃক্ষের শাখা জ্বালাইয়া মশালের মতো ব্যবহারের উল্লেখ ‘বনফুল’ আর ‘ভিখারিনী’ উভয় রচনাতেই দেখা যায়। তবু, হিমাচলস্থিতি বলিতে হিমালয় গিরিশিখর ও উপত্যকা-অধিত্যকার প্রাকৃতিক দৃশ্যের স্মৃতিই বৃষ্টিতে হইবে। কেননা, একে বারো বৎসর বয়সের বালক, তাহাতে অভিজ্ঞাতবংশীয় ভিন্দেনী, সঙ্গত্যাগী ধ্যানী জ্ঞানী পিতার স্নেহপক্ষপুটে থাকায় সেখানকার লোকের সহিত তেমনভাবে মিলিবার মিশিবার কোনো সুযোগ বা প্রয়োজন ছিল না আর থাকিলেও বালকের পক্ষে অপরিচিতপূর্ব মানবজীবনের অভিজ্ঞতা তো নিবিড় বা গভীর হইতে পারে না। তাই জানিতে পারি, কল্পনাপ্রবণ বালক বনে পর্বতে, নিঃশব্দ গম্ভীর পাইন-বনের ছায়ায় ছায়ায় আর কলৌল্লাসমুখর গিরিদরীর ধারে ধারে, একা আপন-মনে ভ্রমণ করিত; নানা বর্ণের মন্ডণ উপল কুড়াইত, বনফুল তুলিত, চিত্রবিহঙ্গমের গতাগতি লক্ষ্য করিত; খড়্গোত এবং ঝিল্লির ঝিকমিকি-ছাতিতে ও বঙ্কারে মুগ্ধ হইত— নক্ষত্রলোকের সহিত নামে রূপে তাহার পরিচয় হইত আর দিগ্দিগন্তের তুষারশুভ্রতাও অদৃষ্ট-পূর্বই ছিল। আর, অবশ্যই একা একা পাহাড়ি লাঠি হাতে বনে পাহাড়ে ঘুরিবার সময় কদাচিৎ একটু পদস্থলন হইতে না হইতে অনেক শঙ্কার শিহরণে ও কল্পনায় মিলাইয়া অনেক রম্য সম্ভাবনার স্বপ্নজাল বৃন্দিবারও অবকাশ ছিল। ফলে, জোড়াসাঁকোয় ফিরিয়া জননী সারদা-দেবীর অন্তঃপুর-আসরে বসিয়া বহু রোমাঞ্চকর ভ্রমণ-বিবরণ শুনাইবার সুযোগও হইয়াছিল। ইহার অধিক আর কী বা আশা করা যায়। অতএব, হিমাচলস্থিতি বলিতে সেখানকার প্রাকৃতিক দৃশ্যের, প্রভাত ও সন্ধ্যার, দিবস ও রাত্রির স্মৃতি—ইহাই মুখ্য। সেই দুরত্বমণীয় বাল্য-স্মৃতির পটভূমিকায় নিছক কবিকল্পনা-সৃষ্ট নরনারীর সুখ দুঃখ, হাসি অশ্রু, জীবন বোঝন, বিরহ মিলন, প্রেম ও মৃত্যু আর হয়তো কবির আপন সঙ্গী, স্বকীয় ভাবরূপ (স্বরূপ হয়তো নয়) —এই সহজলভ্য উপাদানেই ‘বনফুল’ ‘কবিকাহিনী’ ও ‘ভিখারিনী’র রচনা। কালক্রমে

নানা প্রয়োগ ও পরীক্ষার বশে একটি হইতে আরেকটি যেভাবে যতটা পৃথক্ হইয়াছে তাহা সংক্ষেপে বলা চলিবে।^২

বাস্তব সংসারে নাম ও নামীর (নায়ীর) অভিন্নতা কতদূর বলিতে পারি না। রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ও কথায় বিশেষ এক-প্রকার নামকরণের রহস্য কী, কেহ তাহা ভাবিয়া দেখিয়াছেন? ‘বনকুল’ কাব্যের নায়িকা কমলা, প্রতিনায়িকা আবার নীরঞ্জা। ‘কবিকাহিনী’র নায়িকা নলিনী। ভগ্নহৃদয়ের নায়িকার নামও তাই। নলিনী নাট্যেও কবি আর-কোনো নাম খুঁজিয়া পান নাই। ‘ভিখারিনী’ কাব্যকথায় নায়িকা কমল, ‘মুকুট’ আখ্যায়িকার একমাত্র নারীচরিত্র কমলাদেবী আর বহুপরবর্তী ‘নৌকাডুবি’র নায়িকা কমলা ও প্রতিনায়িকা হেমনলিনী। ইহারই মাঝখানে ‘মায়ার খেলা’ স্মৃতিনাট্যে আর ‘করুণা’ উপস্থাসে হয়তো কবির একটু হঁশ হয়, তাই তাৎপর্য বিচার করিয়া, নামের আশ্রয়েই এক-একটি ভাবব্যঞ্জনা উদ্ভিন্ন করিয়া তুলিয়া প্রধান পাত্রীদের নাম দিলেন— প্রমদা, শাস্তা, করুণা, রজনী। ‘ঘাটের কথা’য় কুসুম। ‘কর্মকল’ গল্পে ও ‘শোধবোধ’ নাটকে পুনশ্চ নলিনী। আর, সব-শেষে ‘তিনপুরুষ’ বা ‘যোগাযোগ’ আখ্যানের কুমুদিনী কি কমলেরই সোদর-ভগিনী নয়? আরো শুভ্র, সুন্দর, ক্রব ও সপ্তর্ষির দিকে অনিমেষ দৃষ্টি রাখিয়া সারারাত্রি কোন্ দেবতার ধ্যান করে আর সেই ধ্যান ধারণা আরাধনার উদ্ঘাপন হয় কর্মকোলাহলে জাগ্রত দিবসের প্রোজ্জ্বল উপকূলে পৌছিয়া।^৩

আদিম কবিকল্পনায় উদ্ভাসিত যে নারী-রূপ বা স্বরূপ, সুকুমার ফুলের সহিত, বিশেষতঃ মুহূর্তসৌরভে শোভায় লাবণ্যে ঢলোঢল শতদল পদ্মের সহিত, তাহার একটি বিশেষ সাদৃশ্য আছে। হয়তো ইহার অধিক তাৎপর্য কিছু নাই এই-সব নামকরণে।

‘ভিখারিনী’ আখ্যায়িকার পাত্রপাত্রী ও ঘটনা কিশোর কবি-কল্পনারই উপযুক্ত। যে কবির বাস্তব সংসারের জ্ঞান বা অভিজ্ঞতা তেমন কিছু হয় নাই। নরনারীর হৃদয়ে হৃদয়ে বিহ্যাৎসঙ্কারী প্রেমের

অনেকটাই শুধু অনুমান এবং ভাবনা-গম্য। একতাই এমন এক দেশে কালে সমুদয় ব্যাপারটির উপস্থাপনা যাহা চিত্রবৎ প্রতীয়মান মাত্র, অনির্দিষ্ট, অপরিচিত, সুদূরস্থ, কোনো ছিত্রাঙ্কণী উকিলের সওয়াল-জবাবে যাহার সভ্যাসভ্য-নির্ণয়ের কল্পনা কাহারও মনেই ওঠে না। অর্থাৎ, আসলে ইহা কারণলোকের তথা ভাবলোকের বস্তু, গল্পে লেখা কবিতাই। ইহা কোন জাতের রচনা সে কথাই বলিলাম। কবিতা বা রূপকথা হিসাবেও নিটোল সার্থকতা যদি না দেখা দিয়া থাকে তাহার কারণ—জীবন সম্পর্কে, তেমনি কবিকর্ম সম্পর্কে, কবিঅভিজ্ঞতার অপ্রাচুর্য। কেননা, কবিতায় বস্তু না'ও থাকিতে পারে কিন্তু বস্তুর সারসভা না থাকিলে উৎকৃষ্ট কবিতা হইতে পারে না। উহা যে অভিজ্ঞতা-সাপেক্ষ, কেবল কবিপ্রতিভার মায়িক শক্তিতে নিম্পন্ন হইবার নয়। কবিতায় রূপ ও রস থাকিলেই হইল, এটুকুতে সব কথা বলা হয় না; বলিবার আরো কিছু অবশিষ্ট থাকে।

কুত্র 'ভিখারিনী' আখ্যায়িকাটি বিয়োগান্ত তথা করুণ-রসাত্মক। অপরূপ-নিসর্গলোকে-ছাড়া-পাওয়া ছোটো ছুটি বালক বালিকার আশা ও কল্পনা-যোগে একত্র একটি স্বর্ণ-রচনা, আর সেই স্বর্ণ বাস্তব ঘটনাঘাতে কত সহজে ও কত শীঘ্র ভাঙিয়া শতখণ্ড সহস্রখণ্ড হইল তাহারই এক কাহিনী। সব-শেষে বালিকা কমলের মৃত্যুশয্যাপার্শ্বে বিবাদকরুণ সৌম্যগম্ভীর অমরসিংহকে কিরাইয়া আনিয়া সেই ভাঙা স্বপ্নকে আর জোড়া দেওয়া গেল না। কমলের রক্ত শরীরে অত আত্মলাভ সহিল না। ধীরে ধীরে অক্ষসিক্ত নেত্র নিমীলিত হইয়া গেল, ধীরে ধীরে বক্ষের কম্পন থামিয়া আসিল, ধীরে ধীরে প্রদীপও নিভিল। শোকবিহ্বলা সজিনীরা বসনের উপর ফুল ছড়াইয়া দিল। অক্ষহীন নেত্রে, দীর্ঘবাসশূন্য বক্ষে, অন্ধকারময় ক্ষণে অমরসিংহ ছুটিয়া বাহির হইয়া গেলেন।

'শোকবিহ্বলা বিধবা [জননী] সেই দিন অবধি পাপলিনী হইয়া

ভিক্ষা করিয়া বেড়াইতেন এবং সন্ধ্যা হইলে প্রত্যহ সেই ভগ্নাবশিষ্ট কুটীরে একাকিনী বসিয়া কাঁদিতেন।’

‘ভিখারিনী’ বিয়োগান্ত করুণরসাত্মক কাহিনী আর উহার অব্যবহিত পরে যে আখ্যায়িকা ধারাবাহিকভাবে ভারতী পত্রে প্রকাশিত হইতে থাকে তাহার নামই ‘করুণা’— নায়িকার নামও তাই। সাময়িক পত্রে ‘করুণা’- প্রকাশের অন্তর্বর্তী কালে ‘কবিকাহিনী’ কাব্যটিও চারিটি সর্গে ভারতীর চারিটি সংখ্যায় মুদ্রিত হয়। রচনার পূর্বাপরতা জানা যায় না। ‘কবিকাহিনী’ ও ‘করুণা’ হইতে ‘ভিখারিনী’ যে বহু পূর্বের রচনা নয়, তাহাই বা নিশ্চিতভাবে কে বলিবে? রচনাপ্রকাশের হিসাবে ‘বনফুল’ আরো পূর্বের এবং প্রথম, তাহা আমাদের জানা আছে।^৪

স্নেহ প্রেম যুগা বিদ্বেষের জোয়ার-ভাঁটায় প্রধাবিত জীবন-জাহ্নবীর তরঙ্গে তাড়িত ও আবর্তে নিমজ্জিত দুর্বল মানুষের— নর ও নারীর— ভাগ্যবিড়ম্বনা আর তাহাতেই কারুণ্যাউদ্বেক, সহৃদয়ের ছুটি চক্ষে ছুঁকোটা অশ্রুর আবাহন, ইহাই যে এ কয়খানি কাব্য বা কথার উদ্দেশ্য ইহা বলিলে বড়ো বেশি অত্যাক্তি হইবে না। ‘বনফুল’ কাব্যে এই করুণরসসৃজন সাধারণভাবে বিভিন্ন মানুষের জীবন লইয়া সাধিত হইলেও, ‘কবিকাহিনী’তে সেই রসই একটি বিশ্বমানবিক ভূমিতে একটি নিত্যকালীন আকৃতি ও অভীপ্সায় উৎসারিত। অর্থাৎ, ‘কবিকাহিনী’র নায়ক কবির যে বিয়োগব্যথা তাহাতে বিশ্বমানবেরই চিরন্তন বেদনার আভাস পাওয়া যায় ও চিরসাস্থনার অনুসন্ধান দেখিতে পাই। (হয়তো ইহাতে সম্ভাবের ভাবুক তরুণ ইংরাজ কবি শেলির সূক্ষ্ম প্রভাব একটু থাকিতে পারে, ভাবনার দিক দিয়া।) এই কাব্যেই তাৎপর্যপূর্ণ মস্তবৎ এই কবিকাকা আমরা প্রথম শুনিলাম (রবীন্দ্রকাব্যে প্রথম নয় কি ?) —

মানুষের মন চায় মানুষেরই মন।

এ তো শুধু শ্রোতাকে শুনানো অথবা বুঝানো নয়, কবি রবীন্দ্রনাথের

নিজেকে শুনাইবার ও বুঝাইবার প্রয়োজন ছিল আরো বেশি। রবীন্দ্রনাথ আবাল্য ‘প্রকৃতির কবি’ এ কথা ঠিকই, তবু ‘মানুষের কবি’ না হইলে কেহ কি সার্থক হইতে পারে? আভূমিআকাশ তৃণে তৃণে তারায় তারায় নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিয়া নিগূঢ় গভীর গস্তীর চেতনায় শিহরিত-পুলকিত বা শাস্ত-স্তব্ধ হইয়া ওঠার অপরিসীম এক সার্থকতা থাকিলেও, উহাই তো মানুষ কবির সাধনা ও সিদ্ধির শেষ নয়। এজ্ঞাই বলিতে হয় : মানুষের মন চায় মানুষেরই মন। সেই মনে-মনে জীবনে-জীবনে দান-প্রতিদান ঘাত-প্রতিঘাতের ফলে যে আদিম রস উচ্ছলিত উচ্ছ্বসিত প্রবাহিত হইতে থাকে তাহারই নাম ‘করণা’।

কবির পরিণত বয়সের একটি গানে আছে : কাছে থেকে দূর রচিল কেন গো আঁধারে! এই সুরই বাজিয়া ওঠে ‘মায়ার খেলা’র সূচনায়। মায়া কুহেলিকার বাধা! তাই, ‘জানি তারে আমি তবু তারে নাহি জানি যে!’ ঠিক এই কারণেই কবিকাহিনীর তরুণ কবি প্রিয়তমা নলিনীকে ত্যাগ করিয়া দেশে দেশান্তরে ভ্রমণ করিতে গেল অ-ধরার উদ্দেশে, না-পাওয়ার অপরিতপ্ত তৃষায়। কিন্তু সে তো ধরা-ছোঁওয়ার মধ্যে কখনো আসিবার নয়, অথবা আসিলেও কে তাহাকে চিনিতে পারে? অতিনৈকটোর অবগুণ্ঠন কে পারে উন্মোচন করিতে? তাই তো ভুবনভ্রমণের শেষে একদিন কবিকে ফিরিয়া আসিতেই হয়। নলিনী বহু দিন বহু বৎসর ধরিয়া কবির আশাপথ চাহিয়াই বসিয়া ছিল সত্য কিন্তু কবি যখন ফিরিল তখন সে নাই। ইহাই স্থূল (আসলে সূক্ষ্ম) কাহিনী। কিন্তু এখানেই শেষ হইল না।

প্রিয়বিরহী কবি যৌবন হইতে প্রৌঢ় বয়সে এবং প্রৌঢ় হইতে বাধকো এক ধ্যানে, এক জ্ঞানে, লোকালয় হইতে বহু দূরে হিমাদ্রি-শিখরে বাস করিলেন। নিখিল মানবের ভূত ভবিষ্যৎ, প্রত্যক্ষ বাস্তব এবং স্বর্গকল্পনা, সবই যেন তিনি চক্ষে দেখিতে লাগিলেন। অবশেষে এমন হইল —

সমস্ত ধরার তরে নয়নের জল
বৃক্ষ সে কবির নেত্র করিল পূর্ণিত!

যথা সে হিমাদ্রি হতে ঝরিয়া ঝরিয়া
 কন্ত নদী শত দেশ করয়ে উর্বরা
 উজ্জ্বলিত করি দিয়া কবির হৃদয়
 অসীম করুণাসিন্ধু পড়েছে ছড়ায়ে
 সমস্ত পৃথিবীময় । মিলি তাঁর সাথে
 জীবনের একমাত্র সঙ্গিনী ভারতী
 কাঁদিলেন আর্দ্র হয়ে পৃথিবীর দুখে,
 বায়ুধারে নিপতিত পাখির মরণে
 বায়ুঝির সাথে যিনি করেন রোদন । ...

বিশাল ধবল জটা, বিশাল ধবল শ্মশ্রু,
 নেত্রের স্বর্গীয় জ্যোতি, গভীর মুরতি,
 প্রশান্ত ললাটদেশ, প্রশান্ত আকৃতি তার
 মনে হ'ত হিমাদ্রির অধিষ্ঠাতৃদেব । ...

সঙ্গীত যেমন ধীরে আইসে মিলায়ে
 কবিতা যেমন ধীরে আইসে ফুরায়ে ...
 তেমনি ফুরায়ে এল কবির জীবন । ...
 আনন্দে গাইত কবি সুখের সঙ্গীত ।
 দেখিতে পেয়েছে যেন স্বর্গের কিরণ,
 শুনিতে পেয়েছে যেন দূর স্বর্গ হতে
 নলিনীর স্তমধুর আছানের গান । ...
 একদিন হিমাদ্রির নিশীথবায়ুতে
 কবির অন্তিম শ্বাস গেল মিশাইয়া ।
 হিমাদ্রি হইল তার সমাধিমন্দির,
 একটি মানুষ সেথা ফেলে নি নিশ্বাস । ...
 সমাধি-উপরে তার তরুলতাকুল
 প্রতিদিন বরষিত কত শত ফুল !

কাছে বসি বিহগেরা গাইত গো গান,
তটিনী তাহার সাথে মিশাইত তান।

এই-যে নিসর্গনিলীন অনৈসর্গিক কবি-চিত্র বা চরিত্র-- আদিকবি বাল্মীকির সত্তা আর কবি রবীন্দ্রনাথের ভূত ভবিষ্যৎ মিলাইয়া ইহার রচনা। ইহা বাস্তব নয়, অথচ সত্য। সেই নিগূঢ় সত্যটি রবীন্দ্রনাথের আশি বৎসরের জীবনে ক্রমাশয়ে উন্মোচিত হইয়াছে, শরীর ধারণ করিয়াছে। ইহার সার-কথাই যেন—‘করুণা’। আসলে যে ‘করুণার উৎসমুখে’ বাল্মীকির আদিঅমুভূতি আদিলোককে উৎসারিত হয় এবং ‘ব্রহ্মলোকে ব্রহ্মা তাহা শুনি’ দেবর্ষি নারদকে তৎক্ষণাৎ ধরাতলে পাঠাইয়া দেন, সে কাহিনীটুকু রবীন্দ্রনাথ অত্যাশ্চর্য শুনাইয়াছেন এবং তাহার আগে বাল্মীকিপ্রতিভাতেও সাকার করিয়াছেন। ‘কবিকাহিনী’ কাঁচা লেখা হইলেও, কবি ও রসিক একযোগে ইহাকে ‘অচলিত’ আখ্যা দিয়া এক ধারে সরাইয়া রাখিলেও, ইহাতে যেন রবীন্দ্র-প্রতিভার / রবীন্দ্র-কবিসত্তার সারমর্ম জানা যাইতেছে, একটি কল্পরূপ আভাসিত হইয়া উঠিতেছে—এটুকুই আমাদের পরম লাভ।

কিন্তু আমাদের আলোচ্য ‘করুণা’ আখ্যায়িকাটি কাব্য নহে, এমন-কি ‘ভিখারিনী’র ল্যায় কল্পকাহিনীও নয়। ইহা বাস্তব জীবনেরই একখানি মুকুর। দূর দেশে কালে বা কল্পনায় নয়—নিকটের সংসারে দৈনন্দিন ঘটনায় কবির যাহা জানা আছে, চেনা আছে, তাহারই বিবরণ গাঁথিয়া তুলিবার এই প্রাথমিক উদ্যম। ‘তরুণ গরুড়-সম কী মহৎ ক্ষুধার আবেশ’ যে কবিকল্পনাকে পীড়ন করিতেছে সে যেন অবাস্তবের উর্ধ্ব আকাশে আকাশে অশান্ত পক্ষবিধুননে ক্লান্ত হইয়াছে; কোথাও নামিয়া বসিতে চায়। কে তাহাকে আশ্রয় দিবে আজ কে তাহার ভর সহিবে? এই বাস্তবসংসারই; নিখিল জীবের যে আশ্রয়; নিখিল জীবন, বিশেষতঃ মনুষ্যজীবন সমন্বিত করিয়া যাহার গঠন। নহিলে যুগোচিত মহতী কবিপ্রতিভা তো সার্থক হইতে পারে না। ‘করুণা’ তাই তরুণ

রবীন্দ্রনাথের প্রথম উপন্যাস-রচনার প্রয়াস, প্রথম চরিত্র-সৃষ্টির সফলতা। রবীন্দ্রপ্রতিভার বিকাশক্রমে ইহার তাৎপর্য, সমকালীন বাংলা সাহিত্যে ইহার স্থান, এগুলি বিশেষভাবে বিচার-বিবেচনার বিষয়।

সে আলোচনার উপক্রমেই হঠাৎ একটা কথায় হুঁচোট খাইতে হয়, যে, ‘করুণা’ অসম্পূর্ণ উপন্যাস।^৭ অমূলক এই কিংবদন্তী কিভাবে কেন প্রচারিত হইল সেটি তো অনুসন্ধান করিতে হয়। রবীন্দ্রউক্তিতে এক্ষণে কোনো ঘোষণা কোথাও আছে কি? থাকিলে শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, শ্রীপ্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশ অথবা শ্রীসঞ্জনীকান্ত দাসের রচনায় আমরা তাহার কোনো হদিশ পাই না কেন? যেহেতু ‘করুণা’ বড়ো একটা কেহ পড়ে নাই, অল্পকাল পূর্বে পড়িবার তেমন সুযোগও ছিল না, এই সিদ্ধান্ত যদিবা অমূলক হইয়া থাকে, ইহার সত্যতা সম্পর্কে অধিকাংশের মনে (কাহারও মনে?) এপর্যন্ত কোনো সন্দেহই জাগে নাই। তাহাই তো স্বাভাবিক। প্রবীণ প্রশান্তচন্দ্র বা প্রভাতকুমার, তীক্ষ্ণবুদ্ধি সঞ্জনীকান্ত, আমাদের অপরিজ্ঞাত বিষয়ে একবাক্যে যাহা বলিয়াছেন (আসলে হয়তো একের বাক্য অণ্ডে আবৃত্তি করিয়াছেন মাত্র) তাহা না মানিব কেন? সংশয় তখনি মনে জাগে যখন আদ্যন্ত রচনার সহিত আমাদের প্রত্যক্ষ পরিচয় ঘটে। কেন, অতঃপর তাহাই বলিতেছি।

‘করুণা’ সম্পর্কে কবির মনে কিঞ্চিৎ করুণা বহু বৎসর অক্ষুণ্ণ ছিল মনে হয়। নহিলে ‘করুণা’র ধারানিবন্ধ প্রচারের ছয় বৎসর পরেও তিনি ১২৮৪-৮৫ সনের ভারতী পাঠাইয়া দিয়া সেকালের প্রবীণ ও সহৃদয় সমালোচক চন্দ্রনাথ বসুর অভিমত জানিতে চাহিবেন কেন?^৮ ছয় বৎসর পরে ‘অসম্পূর্ণ রচনাটি সম্পূর্ণ করিব কি না’ ইহা জানিতে চাওয়ার পরিবর্তে, সম্পূর্ণ রচনাটি প্রকাশের উপযুক্ত কি না ইহা জানিতে চাওয়াই সংগত ও স্বাভাবিক। কেননা, বিশেষ কারণ না থাকিলে, রবীন্দ্রনাথের মতো সদা-সক্রিয়-সচল প্রতিভায় পিছনের দিকে ফিরিয়া তাকানোর অবকাশ প্রয়োজন ও প্রবৃত্তি অল্পই থাকিবার কথা, অথবা থাকে না

বলিলেও চলে।' রবীন্দ্রনাথের লিরিক প্রতিভাকে 'কারয়িত্রী' না বলিয়া 'স্বয়িত্রী' বলিলেই তাহার যথার্থ স্বরূপপরিচয় দেওয়া হয়— ইহাতে ছিন্ন সূত্রে জোড়া লাগানো চলে না, অসম্পূর্ণ অট্টালিকা বহুদিন পরে পুনর্বীর ইট পাথর গাঁথিয়া সম্পূর্ণ করার সম্ভাবনা থাকে না— অর্থাৎ, এরূপ প্রতিভাপ্রেরিত রূপসৃষ্টি 'জৈব', 'জড়ীয়' নয়। এজন্যই সম্পূর্ণ অথচ গ্রন্থাকারে অপ্রকাশিত এই রচনা সম্পর্কে সমালোচক বঙ্কু কী বলেন, একমাত্র ইহা জানিতেই রবীন্দ্রনাথের মাথাব্যথা হইতে পারে; ছয় বৎসর পরে দুই খণ্ড বাঁধানো ভারতী পাঠাইয়া বা হাতে দিয়া কেবল এক অসম্পূর্ণ রচনা সম্বন্ধে মতামত জানিতে চান, এরূপ ভাবিতে গেলে বড়ো বেশি কষ্টকল্পনা করিতে হয়। চন্দ্রনাথবাবু যে অভিমত জ্ঞাপন করিয়াছেন তাহাতে দোষদর্শনের তুলনায় প্রশংসাই বেশি। এমন-কি, 'সামান্য একটা উপন্যাস' এজাতীয় বস্তুপরিচয় যদি আরম্ভেই (আত্মস্তু রচনা না পড়িয়া) আমাদের মনে বদ্ধমূল হইয়া গিয়া থাকে, তবে উহাকে পক্ষপাত অথবা অহেতু ভাবোচ্ছ্বাসও মনে হইতে পারে।

চন্দ্রনাথ বসুর সমালোচনায় নিন্দা অপেক্ষা প্রশংসার ভাগই যদি বেশি থাকে, তবে 'করুণা' গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হইল না কেন? প্রচুর প্রশংসা থাকিলেও, যেটুকু দোষ দেখাইয়াছেন সমালোচক, তাহাতেই রবীন্দ্রনাথ এই রচনা সম্পর্কে স্বাভাবিক মোহ ত্যাগ করিয়াছেন মনে হয়। কেননা, চন্দ্রনাথ বলেন, 'করুণাকে আমি ঠিক বুঝিয়াছি কি না বলিতে পারি না। তবে এই কথা বলিতে পারি যে, করুণা কেবল একটি কল্পনা মাত্র— মানবচরিত্র নয়; রজনী প্রকৃত মানবচরিত্র।' অথচ করুণা-যে কবিমনের সকল মমতা দিয়া সৃষ্ট। এখানে 'মম-তা' শব্দের ব্যুৎপত্তিসিদ্ধ অর্থই গ্রহণযোগ্য; অর্থাৎ, করুণায় কবির আপন সন্তা, স্বকীয় স্বভাব বা চরিত্র, বিশেষভাবে নিহিত। মনে হয় এ উপাখ্যানে করুণা চরিত্রই রবীন্দ্রনাথের বিশেষ প্রতিপাদ্য বিষয়। সেটি যদি চন্দ্রনাথের ন্যায় অতুল সুধীজনেরও গ্রাস না হয়, তবে আর গ্রন্থপ্রকাশ কিজন্য? কাহার জন্য? বিধা তো ছিলই; চন্দ্রনাথ বসুর উক্ত অভিমত

জানিবার পর, এ লেখা যে তেমন সার্থক হয় নাই ইহাই রবীন্দ্রনাথ স্থির বুঝিলেন। ইতিমধ্যে ‘বউঠাকুরানীর হাট’ ভারতী মাসিক পত্রে (১২৮৮ কার্তিক — ১২৮৯ আশ্বিন) ও পরে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত ; তাহাতে অতীতকালের একটি পটভূমি থাকিলেও বাস্তবের ডাঙা পায়ে ঠেকিয়াছে, এমন-কি বসন্তরায়ের ভিতরে ত্রীকণ্ঠসিংহের জ্বায় প্রাণবন্ত পরিচিত ব্যক্তির স্বরূপপরিচয় বা চরিত্র ঠিকমত ধরা পড়িয়াছে। অতএব, নব নব প্রয়াসে নিযুক্ত থাকাই ভালো ; পুরাতন রচনার নবকলেবর দিতে যাওয়া মুঢ়তা মাত্র। সবটা নূতন করিয়া লিখিতে পারিলে হয়তো ভালো হইত কিন্তু সে সময় ও প্রবৃত্তি নাই।

করুণার চরিত্রে কবিউপাদান কবিসত্তা অনেকটাই আছে। যদি ইহা সফল হইত, তেমন করিয়া প্রত্যক্ষ পরিষ্কৃত হইয়া উঠিত, আরেক কপালকুণ্ডলার সাক্ষাৎ পরিচয়ে আমরা মুগ্ধ হইতাম না কি ? ‘কপাল-কুণ্ডলা’ বলিতে, কোনো বদ্ধমূল সংস্কার যাহাকে বাঁধে নাই, বাঁধিতে পারে না ; যে আছে আপনার জন্মার্জিত স্বভাবে ; হাঁসের পাখায় জল লাগে না আর তেমনি স্বভাবের সহিত না মিলিলে আরোপিত কোনো ভাবভঙ্গী যে গ্রহণ করে না ; ফলতঃ, স্বভাবের স্বতঃস্ফূর্তিই যার বিশেষ চরিত্রলক্ষণ। বলা চলে, কপালকুণ্ডলা ইহার বেশি বা কম নয়। রবীন্দ্রনাথের মতো বঙ্কিমেরও ছিল কবিমন এবং কবিদৃষ্টি। প্রতিভার সময়োচিত পরিণতিবশতঃ (বঙ্কিমচন্দ্রের বয়স তখন ছাব্বিশ) কপাল-কুণ্ডলা অব্যর্থ রেখাপাতে ও বর্ণসমাবেশে যেভাবে পরিষ্কৃত—সংসার-অনভিজ্ঞ বোড়শবর্ষীয় যুবার রচনায়, প্রতিভা যতই থাক্, ততটা আশা করা যায় না। অথচ, করুণা যদিবা অপরিষ্কৃত চরিত্রাঙ্কন হইয়া থাকে, সৌন্দর্যের অভাব তাহাতে নাই, রবীন্দ্র-স্বভাবের ও অল্পভাবের বৈশিষ্ট্য-গুলিও পরিষ্কার ধারণা করা যায়—সরাসরি অবাস্তব বলিয়া রায় দিতে তো পারি না। তাই করুণার অচিরজীবনের বিষাদকরুণ পরিণামে আমাদের একটু বেদনাবোধ হয় বৈকি, চোখের পাতাও ভিজিয়া ওঠে, এ কথা স্বীকার করিতে লজ্জা নাই। এ বিষয়ে চন্দ্রনাথের জ্বায় সহৃদয়

পাঠকের সঙ্গে ও আমাদের অভিজ্ঞতার মিল হইল না।

যাক্ সে কথা। 'করুণা' উপস্থাপন অসম্পূর্ণ কেন নয় ইহাই বিচার্য বিষয়। প্রকরণবিচারে বলা যাইতে পারে— এই রচনাটি ত্রিবেণীবিশেষ অথবা তিন-বিভূনির একটি যেন খোঁপা। নরেন্দ্র-করুণা, মহেন্দ্র-রজনী, সার্বভৌম-কাত্যায়নী এই দম্পতিত্রয়ের কাহিনী। বলা বাহুল্য নরেন্দ্র-করুণাই মূলধারা বা মূলধার, মহেন্দ্র-রজনীর গৌরবও অল্প নয় আর পণ্ডিত-মহাশয় ও তাঁর দ্বিতীয়পক্ষ (সেই সঙ্গে আছে অমূল্য 'নিধি', সবজাস্তা, সকল-কর্মা, সর্বঘণ্টের কাঁঠালি কলাও যাকে বলা চলে)— তা, স-নিধি-কাত্যায়নী সদাশিবতুল্য সার্বভৌম পণ্ডিত-মহাশয় মূল গল্পের পরিপোষক চরিত্র এবং হান্তরসসৃষ্টিতে ইহার বা ইহাদের উপযোগিতা প্রচুর। মানুষ যে শুধুই কাঁদিতে চায় না— বিয়োগান্ত নাটক দেখিতে আসিয়াও বিদূষকের বাগাড়ম্বর ও বিফল কর্মকাণ্ড প্রত্যক্ষ করিতে চায়, ক্রুর শয়তানের হাতে প্রেমপ্রতিমা সরলা সুকুমারীর লাঞ্ছনার পাশে পাশে কোনো নিষ্ফল নিষ্ফল ভালোমানুষের চিত্র বা চরিত্র দেখিলে খুশি হয়, এ কথা তরুণ রবীন্দ্রনাথও ভালোভাবে জানিতেন মনে হয়। এই-যে ত্রিধারা বা তিনটি বিভূনি এই গল্পের একত্রে সব কি দিয়া মিলিয়া মিশিয়া চলে নাই? না, তাহা তো বলিতে পারি না। কোনো ধারাই কি অর্ধপথে লক্ষ্যভ্রষ্ট বা অবসিত হইয়াছে? তাহাও নয়। বৃদ্ধস্ত তরুণী ভার্যা সুখাঘেষিণী কাত্যায়নীদেবীকে ভালোমানুষ পণ্ডিত-মহাশয় গার্হস্থ্য-শৃঙ্খলে কতদিন আর বাঁধিয়া রাখিবেন, সুযোগ পাইয়া তিনি নিজের পথ নিজে দেখিয়াছেন। বিরহকাতর উদ্ভ্রান্ত গৃহস্থ তাহার সন্ধানে নাস্তানাবুদ হইয়া, স্নেহপাত্রী করুণারও অতর্কিত হৃর্ভাগ্যহেতু বিহ্বল বিরক্ত হইয়া, শেষ জীবন তীর্থে কাটাইতেই চলিয়াছিলেন— এমন সময় করুণাকে পাইয়াও 'নিধি'র প্ররোচনায় একবার তাহাকে ত্যাগ করিলেও আবার তাহারই নিগূঢ় আকর্ষণে করুণার শেষ শয্যাপার্শ্বে না আসিয়া পারেন নাই। স্বভাবসজ্জন মহেন্দ্র পরিণয় ব্যাপারে প্রথমেই আশাভঙ্গ-হেতু, পরে দুর্জনসঙ্গে, উত্তরোত্তর বিপথে চলিয়া গিয়াছিল। বিশেষ ঘটনায়

যার-পর-নাই লজ্জিত অমৃতপু ও মর্মাহত হইয়া, স্বেচ্ছাবৃত অজ্ঞাতবাসে ধীরে ধীরে আপন স্বভাবে ফিরিয়ে আসিয়া, প্রেমময়ী সেবাময়ী পত্নীর প্রেম ও স্নেহের স্বরূপ সুদীর্ঘ বিচ্ছেদে ক্রমশঃ অন্তরে আবিষ্কার করিয়া, অবশেষে তাহারই অলঙ্ঘ্য প্রেমের আকর্ষণে ফিরিয়া আসিয়াছে, স্বভাবে স্বধর্মেই ফিরিয়াছে—ইহাও অসংগত কিছুই নয়। আর, নরেন্দ্রের সংশোধন হয়তো শিবেরও অসাধ্য, কবি কী করিবেন আর তাঁহার আদরের আত্মজা করুণাই বা কী করিতে পারে! নিষ্করণ ব্যর্থতার অভিশাপে বারে বারে আর তিলে তিলে দক্ষ হওয়ার পর অবশেষে অভাগিনী জীবনের অন্তিম সীমায় পৌঁছিয়াছে। তাহার স্বভাবমাধুর্যে বাহার। পর হইয়াও তাহার একান্ত আপন, নির্বাক্ নিরুপায় হইয়া মুমূর্ষুর শয্যাটি ঘিরিয়া বসিয়াছে— আর তো বলিবার কথা করিবার কিছুই নাই। করুণ সমাপ্তির সেই ছবিটি কিরূপ, পাঠক একটু লক্ষ্য করিয়া দেখুন—

‘করুণার পীড়া বড়ো বাড়িয়াছে। শিয়রে বসিয়া রজনী কাঁদিতেছে। আর, পণ্ডিত-মহাশয় কিছুতেই ঘরের মধ্যে স্থির থাকিতে না পারিয়া বাহিরে গিয়া শিশুর ন্যায় অধীর উচ্ছ্বাসে কাঁদিতেছেন। নরেন্দ্র গৃহে নাই। আজ করুণা একবার নরেন্দ্রকে ডাকিয়া আনিবার জ্ঞান মহেন্দ্রকে অমুরোধ করিল। নরেন্দ্র যখন গৃহে আসিলেন তাঁহার চক্ষু জাল [মল্লপানে] ৫, মুখ ফুলিয়াছে, কেশ ও বস্ত্র বিশৃঙ্খল। হতবুদ্ধিপ্রায় নরেন্দ্রকে করুণার শয্যাপার্শ্বে সকলে বসাইয়া দিল। করুণা কম্পিত হস্তে নরেন্দ্রের হাত ধরিল কিন্তু কিছু কহিল না।’

‘করুণা’ উপন্যাস এখানেই শেষ হইল। আনুপূর্বিক আখ্যান কেহ যদি পড়িয়া থাকেন, তাঁহাকে বলিয়া দিতে হয় না, শেষ রোগশয্যায় শুইয়া যে নরেন্দ্রকে করুণা এতদিন ভুলিয়াও কাছে ডাকে নাই, হিন্দুনারীর সূচিত-সংস্কার-বশে অথবা দৃঢ়মূল প্রথম প্রণয়ের অন্তিম উদ্যাপনে সেই নরেন্দ্রকেই দেখিতে চাহিল— আর তাহার কথা কহিবার শক্তি ছিল

না, হয়তো প্রয়োজনও ছিল না— শুধু কল্পিতহস্তে স্বামীর হাতখানি ধরিল। তাহার পরেই, রবীন্দ্রনাথ সেকালের রচনাশৈলীর অনুসরণে আরেকটু পটু বা প্রয়াসী হইলে অবশ্যই লিখিতেন, ‘শেষ নিশ্বাস পড়িল, অকালে অভাগী করুণার জীবনদীপ নিভিয়া গেল।’ তাহা লেখেন নাই বলিয়াই করুণ পরিণাম সম্পর্কে বা গল্পের সমাপ্তি সম্বন্ধে কিছু যে সংশয় আছে তাহা বলিতে পারি না। সেকালে বেশ একটি প্রথাও ছিল, ইংরেজি বা বাংলা প্রায় সকল গ্রন্থের শেষে লেখা হইত— FINIS বা সম্পূর্ণ। সাময়িক পত্রে সে পদ্ধতি সর্বক্ষেত্রে অনুসৃত না হওয়ায় বা রবীন্দ্রনাথ তাহার সুযোগ না লওয়ায় তর্ক উঠিতে পারে বৈকি, তর্কের কোনো শেষ নাই। তবে আমাদের মনে হয়, তরুণ লেখক যে-কয়টি ঘটনাধারার অনুসরণে চলিয়াছিলেন সেগুলি সম্পর্কে আর তাঁহার বক্তব্য কিছু ছিল না; টানিয়া-বুনিয়া গল্প আরো বিলম্বিত করিবার কোনো কারণ ছিল বলা যায় না।

সপ্তবিংশ পরিচ্ছেদ ভারতীতে প্রচার হইতে না হইতে হঠাৎ তিনি বিলাতে চলিয়া গেলেন, লেখায় বাধা পড়িল, এজ্ঞাই শেষ হইল না— ইহা মনে করিবার কোনো উপলক্ষ্য নাই। ঐ সময়ে বিলাত যাওয়ার বিবরণ জানা না থাকিলে, ঐরূপ একটা হেতু অবশ্যই আমরা অনুমান বা উদ্ভাবন করিতাম না।

আমরা যতদূর বুঝিয়াছি তাহাতে ‘করুণা অসম্পূর্ণ নয়’ এরূপ মনে করিবার এগুলিই মুখ্য হেতু। আরো একটা স্বত্তি বা হেতু আমাদের মনে আসে সত্য, ইচ্ছা করিলে কিম্বা বোধবিন্দি হইলে পাঠক সেটিকেই মুখ্যতীমুখ্য মনে করিলেও আশ্চর্য হইব না। কী সেই হেতু খুলিয়া বলা যাক। —

মহাযোগী শ্রীঅরবিন্দ বলেন, মায়াবাদীর কাছে বিশ্বসৃষ্টি মিথ্যা। মনে হইলেও সেটিই তত্ত্বচিন্তার বা সত্যদর্শনের শেষ-কথা নয়। পরমের চিহ্নাঙ্কুরগণী মহামায়া চারিটি স্বরূপে বিরাজমানা; চারি ভাবে ইহাকে পূর্বসত্তার, পূর্বচেতনার, পূর্বজ্ঞানের সোপানে সোপানে

ক্রমশই পরিপূর্ণ দেবত্বের বা ভগবন্তার অভিমুখে লইয়া চলিয়াছেন। মহাদেবীর সেই চারিটি রূপ বা স্বরূপ হইল মহেশ্বরী, মহাকালী, মহালক্ষ্মী, মহাসরস্বতী। অপরিসীম প্রজ্ঞা ও কল্পণা, অনিবার্য বেগ ও শক্তি, অলৌকিক জ্ঞী ও সূখা, অশেষ অক্লান্ত যত্ন ও নৈপুণ্য—এই চতুর্বিধ স্বভাবে ইহার। এ বিশ্বের কল্যাণসাধন করেন; প্রচ্ছন্ন থাকিয়া, আভাসে দেখা দিয়া বা প্রকট হইয়া, জীবকে বিশেষতঃ চেতনোন্মুখ মানবস্বভাবকে চালনা করিয়া থাকেন। রবীন্দ্রজীবনের ও রবীন্দ্র-প্রতিভার সামগ্রিক ধ্যান ধারণা হইতে একরূপই আমাদের মনে হয় যে, মহালক্ষ্মীর প্রসাদ তিনি যেমন জন্মাবধি লাভ করিয়াছেন, মহেশ্বরীও ক্রমশই আভাসে ইশারায় তাঁহাকে উর্ধ্বলোকে ডাকিয়া লইয়াছেন, বলবীৰ্য তপঃসাধনার সামর্থ্য লইয়া মহাকালীও যে অমুক্ষণ অন্তরে নাই এমন নয়, আর মহাসরস্বতীর সহিত তাঁহার পরিচয় নিগূঢ় নিবিড়। বারে বারে বিদ্যালয়পলাতক এই বালক, ‘আকাশ ঘিরে জাল ফেলা আর তারা ধরা’র আশ্রয়ে উৎসুক এই চরিত্র, বিদ্যালয়ের বাহিরে আপনাকে গঠন করিতে, আপনা হইতে আপনার সৃষ্টিকে প্রকাশ করিতে, যত্ন বা সাধনা কিছু কম করেন নাই—উত্তরকালে জটিল বিষয়কর্মের খুঁটিনাটিতেও মনঃসংযোগ করিতে হইয়াছে। চরম দুঃখ-শোকের দিনেও কোনো বিহিত কর্মে কোনোরূপ শৈথিল্য দেখান নাই, কিছুই অসম্পূর্ণ অসুন্দর রাখেন নাই—ক্লান্তিকে ক্লান্তি আর সাময়িক অবসাদকে শেষ পরাভব বলিয়া কখনোই স্বীকার করিয়া লন নাই। রবীন্দ্রনাথের কবিকর্মেও তাঁহার এই স্বভাবের শীল-মোহর বা ছাপ সতত দেখিতে পাই। এমন লেখক বা কবি আছেন যাহার সব লেখা সমাপ্ত হয় না, সব স্বপ্ন বাস্তব রূপে প্রত্যক্ষ হয় না, অনেক অপূর্ণতা ও অসৌষম্যের অবকাশ প্রায়ই থাকিয়া যায়। রবীন্দ্রপ্রতিভা যে সে জাতের নয় ইহা কি বলিয়া দিতে হইবে? জীবনবিশ্বের দিব্যদৃষ্টিতে যিনি মহালক্ষ্মী আর মহাসরস্বতী, একই, হই নহে, তাঁহার প্রসাদ সম্বল করিয়াই রবীন্দ্রজীবনের সূচনা ও শেষ। (পূর্বেই বলিয়াছি মহেশ্বরী

মহাকালীর প্রসাদও আছে ঐষৎ অন্তরালে । না থাকিয়া পারে না । আসলে একই তো মহামায়া— মহাদেবী— দুই তিন বা চার নয় ।)

বিশেষ কারণ না থাকিলে (হঠাৎ বিলাত চলিয়া যাওয়া এমন একটা দুর্লভ্য বিষয় বা বাধা নয়), দীর্ঘকালের একটি সাধনাকে তিনি অসিদ্ধ রাখিয়া দিবেন, ভুলিবেন বা পরিহার করিবেন, ইহা মনে করা যায় না । বিশেষ কারণ ঘটিয়াছিল শেষ বয়সে অস্বাস্থ্য আর বার্ধক্য-হেতু আর সাহিত্যশৃঙ্গির বহির্ভূত নানা গুরু অথবা গুরুতর কর্মের চাপে— তাই ‘তিন-পুরুষ’ বা ‘যোগাযোগ’ সম্পূর্ণ হয় নাই । (ঠিক-ঠিক এক-পুরুষের কথাই বলা হইয়াছে ।) না হইলেও, পরিণত কবিপ্রতিভার গুণে তার অংশের ভিতরেই সমগ্রতার ব্যঞ্জনা আছে— পূর্ণতার আশ্বাদন অসম্ভব নহে । কাহিনী সম্পূর্ণ নয় সে কথা কে বা স্বরণ করিবে ! কাহার ধারণায় আসিবে ! ‘যোগাযোগ’ তবু অসম্পূর্ণ । সম্পূর্ণ হইলে বোধ করি এটিই রবীন্দ্রনাথের উন্নততম মহত্তম কীর্তি হইতে পারিত ।

‘করুণা’ সম্পূর্ণ । কবির বয়স ষোড়শ বর্ষ মাত্র । সাংসারিক অভিজ্ঞতার বৃত্ত প্রথম রেখাপাত হইতেছে শুধু, পরিপূর্ণতা অনেক দূরে । তাই ‘করুণা’ কাঁচা লেখা তাহা মানিব । ভাবোচ্ছ্বাসের বাড়াবাড়ি বহু স্থলে আছে, মানিব । ব্যঞ্জনা অল্প, ব্যাখ্যা বেশি, তাই বা স্বীকার করিব না কেন ?^১ বহু চরিত্রই বর্ণিত হইয়াছে, ব্যাখ্যাত হইয়াছে, প্রত্যক্ষ হয় নাই বা প্রকাশ পায় নাই ইহাও সত্য । কিন্তু সব-শেষে এ কথা তো বলিতেই হয়, এটি রবীন্দ্রনাথের প্রথম পূর্ণাঙ্গ উপজ্ঞান ; ইহার বিষয়বস্তু প্রত্যক্ষ সংসারে পরিচিত মরণারীর বাস্তব জীবন । রবীন্দ্রনাথ যে সৌন্দর্যপ্রস্রাৱী শিল্পী, স্বভাববিমুক্ত কবি, অন্তর্দর্শী ভাবুক, কেবল কথক নন, তাঁহার এ পরিচয়ও এ রচনার সর্বত্র পাওয়া যায় । ইহাতে কবি-কথক বন্ধিমের ছায়াপাত আছে সত্য, সেই সঙ্গে রবীন্দ্র-প্রতিভার স্বাতন্ত্র্যের ইঙ্গিত-ইশারাও পরিস্ফুট ।

‘কাশ্মীরের দিগন্তব্যাপী জলদম্পশী শৈলমালার মধ্যে একটি ক্ষুদ্র গ্রাম আছে। ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র কুটীরগুলি আঁধার-আঁধার ঝোপঝাপের মধ্যে প্রচ্ছন্ন। এখানে-সেখানে শ্রেণীবদ্ধ বৃক্ষচ্ছায়ার মধ্য দিয়া একটি-দুইটি শীর্ণকায় চঞ্চল ক্রীড়াশীল নিষ্কর গ্রাম্য কুটীরের চরণ সিস্ত করিয়া, ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র উপলগুলির উপর দ্রুত পদক্ষেপ করিয়া এবং বৃক্ষচ্যুত ফুল ও পত্রগুলিকে তরঙ্গে তরঙ্গে উলট-পালট করিয়া, নিকটস্থ সরোবরে লুটাইয়া পড়িতেছে। দূরব্যাপী নিস্তরঙ্গ সরসী— লাজুক উষার রক্তরাগে, সূর্যের হেমময় কিরণে, সন্ধ্যার স্তব্ধবিশ্রান্ত মেঘমালার প্রতিবিম্বে, পূর্ণিমার বিগলিত জ্যোৎস্নাধারায় বিভাসিত হইয়া শৈল-লক্ষ্মীর বিমল দর্পণের ত্রায় সমস্ত দিনরাত্রি হাস্য করিতেছে। ঘন-বৃক্ষবেষ্টিত অন্ধকার গ্রামটি শৈলমালার বিজন ক্রোড়ে আঁধারের অবগুষ্ঠন পরিয়া পৃথিবীর কোলাহল হইতে একাকী লুকাইয়া আছে। দূরে দূরে হরিংশশ্রময় ক্ষেত্রে গাভী চরিতেছে, গ্রাম্য বালিকারা সরসী হইতে জল তুলিতেছে, গ্রামের আঁধার কুঞ্জে বসিয়া অরণ্যের স্রিয়মাণ কবি বউকথাকও মর্মের বিষণ্ণ গান গাহিতেছে। সমস্ত গ্রামটি যেন একটি কবির স্বপ্ন।’ —

প্রথমেই প্রাকৃতিক দৃশ্যের বর্ণনা দিয়া এইভাবে ‘ভিখারিনী’ গল্পের সূচনা। ইহা যে কবির লেখা কবিত্বপূর্ণ কাহিনী, দৃষ্টিপাত-মাত্রে বুঝিয়া লইতে কাহারো অনুবিধা হয় না। আজকাল গল্পের মাঝখান হইতে, কদাচিৎ শেষ হইতে (যেমন রবীন্দ্রনাথের ‘ষোগাষোগ’ উপস্থাসে), গল্প বলা শুরু হয়। বঙ্কিম গল্পের অর্থাৎ ঘটনার প্রস্থান-ভূমি হইতেই গল্প বলিতেন; তাহাতেও এক-এক সময় চমৎকার-সৃজন অল্প হইত না। যেমন ‘ও পি— ও পিপি— ও প্রফুল্ল— ও পোড়ার-মুখি’ এইভাবে দেবীচৌধুরাণীর নাটকীয় সূচনা। কিন্তু সচরাচর তিনি গল্পের অন্তর্গত প্রধান কোনো পাত্র বা পাত্রীর ক্রিয়ার বর্ণনা দিয়া গল্প কাঁদিয়া বসিতেন। ‘ভিখারিনী’র সূচনা নাটকীয় কথোপকথনে নয়, নায়ক বা নায়িকার কোনো ভাব কিম্বা কোনো ক্রিয়ার বর্ণনায় নয়,

পরন্তু প্রাকৃতিক পরিবেশের বর্ণনা দিয়া— যে বর্ণনায় আলেখ্যালিখন ও কবিত্ব ছুঁই আছে এবং ভাষায় আছে ঋতিমধুর পদাবলীর সঙ্গীত-মর্মর। তাই বলি এই গল্প কবির লেখা— ইহা একখানি গঠে রচিত কাব্য ছাড়া আর-কিছু নয়। দূরপরিদৃষ্ট অথবা অনুমানগম্য দেশ-কালে কল্পনার রঙে রেখায় অঙ্কিত একখানি কারুণ্যপূর্ণ চিত্র। ইহাতে ভাব আছে, বাস্তবতা তেমন নাই।

কিন্তু পূর্বেই বলিয়াছি, গল্প লেখার প্রথম উদ্দেশ্যে গল্পকাব্য লিখিয়া বসিলেও, ইহার পরেই ষোড়শবর্ষীয় যুবা চেষ্টা করিয়াছেন ঠিক-ঠিক গল্প বলিতে, অর্থাৎ পরিচিত পরিজ্ঞাত লোকালয়ের কতকগুলি নরনারীর বাস্তব জীবনের ঘটনাধারা অনুসরণ করিতে। এমন-কি, বন্ধিমের স্ত্রায় প্রথমেই দূরবর্তী কোনো অতীতে বা ঐতিহাসিক ঘটনায় গল্পের আশ্রয় বা আধার খোঁজেন নাই। দেশকাল পাত্রপাত্রী ও ঘটনা সকলই লেখকের তথ্য পাঠকের একেবারে সন্নিহিত। গল্প আরম্ভ হয় নায়িকা করুণার পিতৃপরিচয়ে আর তার পরেই করুণার আবাল্যের প্রকৃতি-বর্ণনায় —

সঙ্গিনী অভাবে করুণার কিছুমাত্র কষ্ট হইত না। সে এমন কাল্পনিক ছিল, কল্পনার স্বপ্নে সে সমস্ত দিনরাত্রি এমন সুখে কাটাইয়া দিত যে, মুহূর্তমাত্রও তাহাকে কষ্ট অনুভব করিতে হয় নাই। তাহার একটি পাখি ছিল, সেই পাখিটি হাতে করিয়া অন্তঃপুরের পুষ্করিণীর পাড়ে কল্পনার রাজ্য নির্মাণ করিত। কাঠবিড়ালির পশ্চাতে পশ্চাতে ছুটাছুটি করিয়া, জলে ফুল ভাসাইয়া, মাটির শিব গড়িয়া, সকাল হইতে সন্ধ্যা পর্যন্ত কাটাইয়া দিত। এক-একটি গাছকে আপনার সঙ্গিনী ভগ্নী কণ্ঠা বা পুত্র কল্পনা করিয়া তাহাদের সত্য-সত্যই সেইরূপ যত্ন করিত, তাহাদিগকে খাবার আনিয়া দিত, মালা পরাইয়া দিত, নানাপ্রকার আদর করিত এবং তাদের পাতা শুকাইলে, ফুল ঝরিয়া পড়িলে, অতিশয় ব্যথিত হইত। সন্ধ্যাবেলা পিতার নিকট যা-কিছু গল্প শুনিত, বাগানে পাখিটিকে তাহাই শুনানো হইত। এইরূপে করুণা

তাহার জীবনের প্রত্যয়কাল অতিশয় সুখে আরম্ভ করিয়াছিল। তাহার পিতা ও প্রতিবাসীরা মনে করিতেন যে, চিরকালই বৃষ্টি ইহার এইরূপে কাটিয়া যাইবে। /

কিন্তু তাহা যে কাটে নাই বা কাটিতে পারে না, নবীন অথচ প্রাজ্ঞ গল্পকারের তাহাই বলা উদ্দেশ্য এবং কেন যে অশ্রুরূপ হয়, কিভাবে নির্মম নির্ভুর নিয়তি অকালে শিশিরসজল শুভ্র সুন্দর সুরভি এই ফুলটি পিষিয়া মারে, তাহার বর্ণনাই এই গল্প বা উপন্যাস।

চন্দ্রনাথ বসুর জায় অনেকই ভাবিতে পারেন একরূপ বালিকা এ সংসারে কোথায়, বৃষ্টি ইহার কোনো বাস্তবতাই নাই। অথচ ইহাই গড়পড়তা মনুষ্যচরিত্র না হইলেও, একরূপ আমরা কখনো দেখি নাই, শুনি নাই, এমন বলিতে পারি না। ঠিক এমন স্বভাবই কদাচিত্ আমরা সপ্ততিবর্ষীয়া বৃদ্ধাতেও দেখিয়াছি; ‘বৃদ্ধা’ও বলা চলে না, পাঁচ-সাত বৎসর বয়স হইতে জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত ইহার বালিকা-সুলভ কল্পনাপ্রবণতা, হর্ষোৎকল্ল ভাব, আত্মপর-ভেদজ্ঞানের অভাব, এই ‘দোষ’ বা গুণ-গুলি কখনোই ঘোচে নাই। যে কবির কল্পনা এই করুণা বালিকাটি, তাঁরই বা আবাল্য প্রকৃতিটি কিরূপ? শুধু কথা এই যে, সংসার ইহাদের বিশ্বাস করে না; আঘাতের পর আঘাত দেয় এবং আশ্রয় কাড়িয়া লয়। বলে—‘একরূপ পেলবসুন্দর সৌকুমার্যের এখানে স্থান নাই—এ সংসার মানুষ পশু ও শয়তানের লীলাভূমি, ছয়েকটা দেবচরিত্রকেও মাঝে মাঝে সজ্জ করিতে হয় বটে—বিষপাত্র মুখে তুলিয়া দিবার অথবা ক্রোশে বিদ্ধ করিবার চেষ্টার ক্রটি হয় না—এখানে অঙ্গুর বা গন্ধর্ব-স্বভাব এমন অপকরূপ কিছুই স্থান থাকিতে পারে না যাহাতে আছে শুধুই সৌন্দর্য এবং মাধুরী।’ সত্যই। আর, তাই দেখিতে পাই, দেবলোক বা অঙ্গুরলোক-ভ্রষ্ট একরূপ সত্তার এ সঁসারে টিকিয়া থাকিতে হইলে, কোমলতার সঙ্গে সঙ্গে বজ্রসার দৃঢ়তা, হৃদয়বেগের সঙ্গে সঙ্গে তীক্ষ্ণ হীশক্তি, অধীর উজ্জলতার সঙ্গে সঙ্গে অবিচল বিচার-বিবেচনা, নিজেকে বিলাইয়া দিবার প্রবৃত্তির সঙ্গেই

নিজেকে ধরিয়া রাখিবার ক্ষমতা —এই গুণগুলি না হইলে চলে না। হুংখের বিষয় করুণাতে দৃঢ়তা মনীষা বিচারবিবেচনা কিম্বা আত্মস্থতার শক্তি নাই বলিতে হয়। না থাকিলে করুণ হয়, এটি দেখানোই হয়তো লেখকের উদ্দেশ্য ছিল— নিজের জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে। পরমশুন্দর সুকুমার কোমল করুণ হইয়াও, যে স্বাভাবিক শক্তির বলে কোনো জীবৎসত্তা এই জড়ধর্মী স্থূল-প্রবৃত্তি-ও-কামনা-ময় সংসারে সকল ঘাত-প্রতিঘাত সহ্য করিয়া এক অপূর্ব উন্নত মহিমায় মাথা তুলিয়া দাঁড়াইতে পারে, করুণা-চরিত্রে তাহার একান্ত অভাব দেখিতে পাই। এই বালিকার অচির জীবনের তাই এমন করুণ পরিণাম। অপর পক্ষে করুণার যিনি কবি ও শ্রষ্টা, অপরিমেয় আত্মশক্তি ও মনীষার কারণে তাঁহার সুমহৎ জীবনের অন্ত পরিণতি। গড়-পড়তা বিচার-বিবেচনায় যেমন করুণার তেমনি কবি রবীন্দ্রনাথের জীবনেরও হিসাব মিলিবে না, সহজ সরল ব্যাখ্যা সম্ভব হইবে না। একটি কবিকল্পনা, অন্ত্যটি বিধাতৃসৃষ্ট ও প্রত্যক্ষ —এইমাত্র প্রভেদ। আন্তরিক বা মূলগত স্বভাব স্বধর্ম একই।

কবিকল্পনা যে আদৌ প্রত্যক্ষ হয় নাই, এমন আমাদের মনে হয় না। তরুণ রবীন্দ্রের অপূর্ব মমতায়োগে ইহার সৃষ্টি; ইহাকে মিথ্যা বা মানসিক বলিতে পারি না। করুণাকে কোথায় দেখিলেন, কোথায় খুঁজিয়া পাইলেন রবীন্দ্রনাথ এ প্রশ্নের জবাব শুধু এই: বাহিরে কোথাও যদি না’ই দেখিয়া থাকেন (দেখেন নাই ইহা নিশ্চিত বলিতে পারি না) — আপনাতে, আপন স্বভাবে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন।

‘করুণা’র অন্ত্যান্ত চরিত্র এবং ঘটনা হয়তো অশেষ কৌতূহল ও জিজ্ঞাসাবৃত্তির গুণে, দর্শন শ্রবণ মনন হইতে, কল্পনা ও অনুমান হইতে, ভূরিপরিমাণ অধ্যয়ন হইতে, পরোক্ষভাবে সংগ্রহ করা হইয়াছে— মানবজীবনের নানা স্তরের, নানা অবস্থার, সে-পরিমাণ প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা হয়তো ছিল না। সেই প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার অভাব অপূর্ব প্রতিভার গুণে সহজে ধরা পড়িবার কথা নয়। বিশেষতঃ বাংলা

সাহিত্যের সেই শৈশব বা কৈশোর-সময়ে। কথক ও চরিত্রশ্রষ্টা হিসাবে বঙ্কিমের তুলনা নাই এ কথা সত্য ; তাহার বাহিরে অধিকাংশ যশোলিপ্সু লেখক সেদিন যাহা লিখিতেন তাহাকে হয়তো ‘রীতিমত নবেল’ বা ‘রীতিমত নাটক’ বলাই সংগত।

পরিণত বয়সে রবীন্দ্রনাথ বলেন— ‘কেবল বৈষ্ণব পদাবলী নহে, তখন বাংলা সাহিত্যে যে-কোনো বই বাহির হইত, আমার লুক্ক হস্ত এড়াইতে পারিত না। ... এই-সব বই পড়িয়া জ্ঞানের দিক হইতে আমার যে অকাল পরিণতি হইয়াছিল বাংলা গ্রাম্য ভাষায় তাহাকে বলে জ্যাঠামি ; প্রথম বৎসরের ভারতীতে প্রকাশিত আমার বাংলা রচনা “করুণা” নামক গল্প তাহার নমুনা।’^{১০}

কোন বয়সের রচনা যদি ইহা না জানিতাম তবু আমাদের মানিতে হইত— সাংসারিক জীবনের নিবিড় গভীর এবং প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা হইতে এ গল্প লেখা হয় নাই। জ্যাঠামি বা অকালপকতার অপবাদ অত্যাুক্তি হইলেও— একমাত্র আত্মসমালোচনাতেই এরূপ অতিনিন্দা চলিতে পারে— লেখা যে কাঁচা এ কথা ঠিকই। তবু এই কাঁচা লেখাতেও গুণপনার অস্ত্র নাই। নরেন্দ্র, মহেন্দ্র, স্বরূপচন্দ্র, পণ্ডিত-মহাশয়, করুণা, রজনী, মোহিনী, নিধি, গদাধর, মহেন্দ্রজ্ঞানী, ডাক্তার, যি— নানা বিচিত্র চরিত্রের সমাবেশে সুখদুঃখ-পাপপুণ্য-শুভাশুভ-খচিত মানবজীবনের আলোআধারি মায়ায় সৃজনে তরুণ রবীন্দ্রনাথের নৈপুণ্য অল্প নয়। চন্দ্রনাথবাবুও রজনী চরিত্রের বাস্তবতা স্বীকার করেন ; পণ্ডিত-মহাশয়ের চরিত্রচিত্র তাঁহাকে মুগ্ধ করিয়াছে ; হয়তো অভিজ্ঞতার অথবা উপযুক্ত কল্পনাশক্তির অভাব-বশতই তিনি করুণাকে বোঝেন নাই, ধারণা করিতে পারেন নাই। মানুষের নীচতা হীনতার, ক্রোড়ে ও পঙ্কে নিমজ্জিত দশার, যে চিত্র লিখিবার প্রয়াস দেখা যায় এই গ্রন্থে, সেরূপ চেষ্টা রবীন্দ্রনাথ তাঁহার দীর্ঘ জীবনের সাহিত্যসাধনায় আর-কখনো করেন নাই বলিলেই হয়। কদাচিত্, যেমন ‘চতুরঙ্গ’ গল্পে নবীনের বউয়ের আত্মহত্যা ব্যাপারে, মনুষ্যজীবনের অন্তরালে বা

নিম্নতলে এই প্রবৃত্তির নরকের চকিত আভাসমাত্র দেখিতে দিয়াছেন। কিন্তু নরেন্দ্রচরিত্রের বিকৃতি দেখাইতে যতটা পুণ্ডিতগণ গলিঘুঞ্জির মধ্যে তিনি আপন কল্পনাকে প্রেরণ করেন, এরূপ আর-কখনো ঘটে নাই। সে স্থলে আশ্রিতা বা আশ্রয়দাত্রী কি'র সহিত নরেন্দ্রের স্থূল কামনা-কলুষিত সম্পর্কটি বুঝিতে কাহারো কোনো অসুবিধা হয় না। শেষের দিকে মহেন্দ্রের হৃদয়দাক্ষিণ্য এবং করুণা সম্পর্কে তাহার বিশেষ স্নেহের সুযোগ লইয়া বস্তুি হইতে নরেন্দ্র যখন নূতন বাসায় উঠিয়া আসিল, দেহে-মনে-পীড়িতা বালিকা করুণার সম্পূর্ণ আশাভঞ্জন ও মৃত্যুঘাত-গ্রহণের বাকি কিছু রহিল না, তখনো নরেন্দ্র আর ওই দাসীর নিত্যনৈমিত্তিক কলহের ছলে সুকৌশলে তাহাদের হৃদয়হীন হীন বুজুঙ্কার পুরাতন পক্ষিল সম্পর্কটি ভালোভাবেই লেখক আমাদের বুঝাইয়া দিয়াছেন। অপর পক্ষে মহেন্দ্র বা মোহিনী অবস্থাবিপাকে ও সঙ্গদোষে যদিবা সমাজনিন্দিত প্রবৃত্তির পথে পা বাড়াইয়াছিল, সময়ে তাহাদের চৈতন্য হইয়াছে; তাহারা স্বভাবনিহিত শক্তির বলেই আত্ম-সংশোধন ও আত্মসংযম করিয়াছে এবং বালবিধবা মোহিনীর ভাগ্যে সুখ না থাকিলেও—সেকালের সামাজিক বিধানে একমাত্র ত্যাগ ও তীর্থবাসেই তার ভাগ্যহত ইহজীবনের সার্থকতা—মহেন্দ্র ও রজনী পরিণামে সুখী হইয়াছে। শান্তির সহিত পতিপরিত্যক্তা বধূর সম্পর্ক, রজনীর উদ্দেশে তাহার শান্তির নিত্যনিয়মিত বাক্যযজ্ঞপ্রয়োগ, সকলই অত্যন্ত নৈপুণ্যের সহিত অঙ্কিত। তাহাতে দরদ যেমন আছে তেমনি আছে কৌতুক—সবলের পক্ষে দুর্বলকে পীড়ন করিতে কেমন ছলের কখনো অভাব হয় না, কুযুক্তিই সুযুক্তি-রূপে জাহির করা যায় আর প্রসাদপ্রার্থিনী প্রতিবেশিনীরাও সকলেই কিভাবে শান্তি-নন্দনের বধুগজনের কোরাসে যোগ দেন। স্বস্তুর-শান্তি দাস-দাসী স্বজন-পাড়োশিনী নানা সম্পর্কে জড়িত-বিজড়িত সেকালের পরিবারে শান্ত-স্বভাবা মর্মান্বিতা 'বোবা' বধূটির চরিত্র-চিত্রণে কোথাও খুঁজু মাই বলা চলে। আবার অমূল্য স্বামী যখন ফিরিয়া আসেন, সকলের মধ্যেই

সে কী পরিবর্তন ! এতকালের অনাদৃত অবহেলিতা বালিকারও সে কী জন্মান্তর এবং রূপান্তর !

লেখক যে শুধুই গ্রন্থাধ্যয়নে বা কল্পনা হইতে এত-সব চরিত্র ও ঘটনা-বৈচিত্র্য, এমন নিখুঁত রূপ রাগ দুঃখ মুখ দরদ ও কৌতুক, ফুটাইয়া তুলিতে পারিয়াছেন — ইহা বিশ্বাস করাও কঠিন বৈকি ।

পণ্ডিত মহাশয়ের চরিত্র চন্দ্রনাথ বাবুর বিশেষভাবেই ভালো লাগিয়াছে । ইহার পরিপূরক রামনিধি-চরিত্র, তাহার সমুদয় আচার আচরণ চাতুর্য, তাহার সম্পর্কে পণ্ডিত মহাশয়ের একান্ত নির্ভরতা সর্বক্ষেত্রে আর সব-সময় — এই আখ্যায়িকায় অল্প হাশ্বরসের সৃষ্টি করে নাই । কিন্তু সেই হতবুদ্ধিভাব ও হাশ্বরসের ভূমিকাতেই পণ্ডিতের স্বভাব-সারল্য ও অন্তরের অকৃত্রিম ওদার্য ও মহত্ব সুন্দরভাবে ফুটিয়া উঠিয়াছে ।

কাত্যায়নীকে ফিরাইয়া আনিবার চেষ্টায় যথেষ্ট লাঞ্ছনাভোগের পর, গ্রামে ফিরিয়া করুণার গৃহত্যাগের কথাও জানিলেন ; একান্ত আশাভগ্ন মনে পণ্ডিত মহাশয় তাই তীর্থে চলিলেন, নিধিকেও সঙ্গে লইলেন । কাশী ষ্টেশনে করুণার সহিত হঠাৎ দেখা — তাহাতে উভয়েরই সেকি হৃদয়োচ্ছ্বাস, সেকি আশা ও আশ্বাস -লাভ ।^{১১} অথচ পর-মুহূর্তেই নিধি আসিয়া পণ্ডিত মহাশয়ের কানে যখন অল্প মন্ত্র দিল, হঠাৎ তাহার আপন দুর্ভাগ্যের কথাও স্মরণ হইল আর মনে পড়িল প্রাচীনের উপদেশ — জ্রীচরিত্রে বিশ্বাস নাই ! দেবা ন জানন্তি, কুতো মনুষ্যাঃ । মুহূর্তের বিধা ও সংশয়, হৃদয়কে অবিশ্বাস ও পরপ্রত্যয়ের উপর নির্ভর আর তারই ফলে চরণে-নিপতিতা আবাল্য-স্নেহ-ভাগিনী অভাগিনী করুণাকে পিছনে ফেলিয়া আসার পরে তাহার কী মর্মবেদনা ! কী পরিতাপ ! তখন আর তুরন্তগতি ট্রেনের গাড়োয়ানকে চীৎকার-স্বরে থামিতে বলিয়াই বা ফল কী ? এক-ডিবা নস্ত ফুরাইল আর চোখের জলে পণ্ডিত মহাশয়ের খানিকটা কাপড়ের খুঁটও ভিজিয়া গেল । এই আমাদের সার্বভৌম পণ্ডিতমহাশয় । মানুষকে স্বভাবতই ইনি অবিশ্বাস

করিতে পারেন না। এমন-কি নরেন্দ্রের অতিপ্রত্যক্ষ নীচতা হীনতাও সহজে ইহার চোখে পড়ে না। তার আক্রমণ হইতে স্নেহের করুণাকে রক্ষা করিতে অক্ষম হইলে সজে সজে ভাবেন নিধির কথা। অবলাকে রক্ষা করিতে গিয়া অকৃতজ্ঞ মাতালের করতাড়নও অবিচল-চিত্তেই তিনি সহ্য করেন। অল্প পরিমাণ অতিরঞ্জন থাকিলেও, এই চরিত্র-চিত্র সম্পর্কে চন্দ্রনাথ বসুর এতটা মনের আকর্ষণ কেন, আমরা তাহা সহজেই বুঝিতে পারি।

এই গল্প উত্তরোত্তর জমাট বাঁধিয়াছে শেষের দিকে। আমাদের মনে হয় শেষ সাতটি পরিচ্ছেদের ঘটনা-সন্নিবেশে ও চরিত্র-চিত্রণে লেখকের বিশেষ দক্ষতাই ফুটিয়া উঠিয়াছে। ক্ষণকালের দ্বিধায় সংশয়ে পড়িয়া করুণাকে প্রত্যাখ্যান করার পরে সার্বভৌমের অনুতাপ পরিতাপ, যাহাতে নিজের জীবনের বঞ্চনার অভিজ্ঞতা আর শাস্ত্রবাক্য মহাজনবাক্য একেবারেই ভাসিয়া গেল, এটি ফুটাইয়া তুলিতে রবীন্দ্রনাথকে বহু বাক্যব্যয় করিতে হয় না। মহেন্দ্রের প্রত্যাবর্তন, রজনীর ভাগ্যপরিবর্তন ও ভাবপরিবর্তন, তাহার স্বস্তুর শাস্তি আর পাড়াপড়োশিনীর চরিত্রাঙ্কন—সকলই নিখুঁত। আর, রজনী ও করুণার গলাগলি সখ্যের কাহিনী, অন্তোন্ত সদ্ভদয়তা, তাহাই বা কত সুন্দর! প্রধানতঃ বর্ণনামূলক হইলেও, সে ছবিটি বিশেষভাবে লক্ষ্য করিয়া দেখিবার মতো—

দেখিতে দেখিতে করুণার সহিত রজনীর মহা ভাব হইয়া গেল। দুই জনের ফুস্ ফুস্ করিয়া মহা মনের কথা পড়িয়া গেল—তাহাদের কথা আর ফুরায় না। তাহাদের স্বামীদের কতদিনকার সামান্য যত্ন, সামান্য আদরটুকু তাহারা মনের মধ্যে গাঁধিয়া রাখিয়াছে, তাহাই কত মহান ঘটনার মতো বলাবলি করিত। কিন্তু এ বিষয়ে তো দুইজনেরই ভাণ্ডার অতি সামান্য, তবে কী যে কথা হইত তাহারা জানে।... কিন্তু করুণার সঙ্গে রজনী পারিয়া উঠে না—সে এক কথা সাতবার করিয়া বলিয়া, সব কথা একেবারে বলিতে চেষ্টা করিয়া,

কোনো কথাই ভালো করিয়া বুঝাইতে না পারিয়া, রজনীর এক-প্রকার মুখ বন্ধ করিয়া রাখিয়াছিল। তাহারই কথা ফুরায় নাই তো কেমন ক'রে সে রজনীর কথা শুনিবে। তাহার কি একটা-আধটা কথা? তাহার পাখির কথা, তাহার ভবির কথা, তাহার কাঠবিড়ালির গল্প— সে কবে কী স্বপ্ন দেখিয়াছিল— তাহার পিতার নিকট ছুই রাজার কী গল্প শুনিয়াছিল— এ-সমস্ত কথা তাহার বলা আবশ্যক। আবার বলিতে বলিতে যখন হাসি পাইত তখন তাহাই বা থামায় কে? আর, কেন যে হাসি পাইল তাহাই বা বুঝে কাহার সাধ্য? রজনী বেচারির বড়ো বেশি কথা বলিবার ছিল না কিন্তু বেশি কথা নীরবে শুনিবার এমন আর উপযুক্ত পাত্র নাই। রজনী কিছুতেই বিরক্ত হইত না, তবে এক-এক সময়ে অশ্রুমনস্ক হইত বটে— তা, তাহাতে করুণার কী ক্ষতি? করুণার বলা লইয়া বিষয়। /

কিন্তু সরলা বালিকার এই আত্মবিস্মরণ, এই স্বভাবের সহজ স্ফূর্তি, সে তো সব সময়েই অক্লুণ থাকিতে পারে না। দুর্ভাগ্যের পশরা তো অল্প নয় তার। তাই—

আবার এক-একবার যখন বিষন্ন ভাব করুণার মনে আসিত তখন তাহার মূর্তি সম্পূর্ণ বিপরীত। আর তাহার কথা নাই, হাসি নাই, গল্প নাই, সে এক জায়গায় চুপ করিয়া বসিয়া থাকিবে— রজনী পাশে বসিয়া ‘লক্ষ্মী দিদি আমার’ বলিয়া কত সাধাসাধি করিলে উত্তর নাই। করুণা প্রায় মাঝে মাঝে এমনি বিষন্ন হইত, কতক্ষণ ধরিয়া কাঁদিয়া কাঁদিয়া তবে সে শান্ত হইত। একদিন কাঁদিতে কাঁদিতে মহেন্দ্রকে জিজ্ঞাসা করিল, ‘নরেন্দ্র কোথায়?’

মহেন্দ্র কহিল, ‘আমি তো জানি না।’

করুণা কহিল, ‘কেন জানো না?’ /

কোনো কিছু না ভাবিয়া, না বুঝিয়া এমন প্রশ্ন শুধু করুণাই করিতে পারে আর পারে, অবশ্য, চার-পাঁচ বৎসর বয়সের বালিকা। সে দিক দিয়া দেখিলে, ক্ষুদ্র বালিকার সহিত তরুণী করুণার কোনো পার্থক্যই

বুঝি নাই।—

একদিন করুণা যখন রজনীর নিকট ছুই রাজার গল্প করিতে ভারী ব্যস্ত ছিল, এমন সময়ে ডাকে তাহার নামে একখানি চিঠি আসিল। এ পর্যন্তও তাহার বয়সে সে কখনও নিজের নামের চিঠি দেখে নাই। এ চিঠি পাইয়া করুণার মহা আহ্লাদ হইল, সে জানিত চিঠি পাওয়া এক মহা কাণ্ড, রাজা-রাজড়াদেরই অধিকার। আস্ত চিঠি ছিঁড়িয়া খুলিতে তাহার কেমন মায়া হইতে লাগিল, আগে সকলকে দেখাইয়া অনেক অনিচ্ছার সহিত লেফাফা খুলিল, চিঠি পড়িল, চিঠি পড়িয়া তাহার মুখ শুখাইয়া গেল, থর থর করিয়া কাঁপিতে কাঁপিতে চিঠি মহেন্দ্রকে দিল।

নরেন্দ্র লিখিতেছেন— ‘তিন শত টাকা আমার প্রয়োজন, না পাইলে আমার সর্বনাশ, না পাইলে আমি আত্মহত্যা করিয়া মরিব। ইতি।’

করুণা কাঁদিয়া উঠিল। করুণা মহেন্দ্রকে জিজ্ঞাসা করিল, ‘কী হবে!’ /

ক্রমশ মহেন্দ্র নরেন্দ্রের সন্ধান করিলেন, এক-প্রকার খবরও আনিলেন কিন্তু সে খবরে আনন্দের বা আশ্বাসের কোনো কারণ নাই—ফলে, করুণার মুখের হাসি চিরতরে মিলাইয়া গেল। লাঞ্ছনা অপমান আঘাত পদাঘাত এই সুকুমার স্বভাবে আর তরুণ বয়সে অল্প সহ্য করে নাই করুণা, তবু চরম বিপন্নতা হইতে উদ্ধার পাইয়া আর রজনীর অকৃত্রিম আদর ও বন্ধুত্ব-লাভের ফলে, তাহার নিজস্ব স্বভাবের যে শেষ ক্ষুণ্ণতা হইয়াছিল অল্পকালের মতো, দীপশিখা জ্বলিয়া উঠিয়াছিল শেষ বার, এবার বুঝি সত্যই নিভিয়া গেল।—

কিছুদিন হইতে মহেন্দ্র দেখিতেছেন বাড়িটা যেন শান্ত হইয়াছে। করুণার আমোদ আহ্লাদ থামিয়াছে। কিন্তু সে শান্তি প্রার্থনীয় নহে—হাস্তময়ী বালিকা হাসিয়া খেলিয়া বাড়ির সর্বত্র যেন উৎসবময় করিয়া রাখিত—সে এক দিনের

জন্ম নীরব হইলে বাড়িটা যেন শূন্য শূন্য ঠেকিত, কী যেন অভাব বোধ হইত। কয় দিন হইতে করুণা এমন বিষণ্ণ হইয়া গিয়াছিল— সে এক জায়গায় চুপ করিয়া বসিয়া থাকিত, কাঁদিত, কিছুতেই প্রবোধ মানিত না। করুণা যখন এইরূপ বিষণ্ণ হইয়া থাকে তখন রজনীর বড়ো কষ্ট হয়— সে বালিকার হাসি আছাদ না দেখিতে পাইলে সমস্ত দিন তাহার কেমন কোনো কাজই হয় না।

নরেন্দ্রের বাড়ি যাইবে বলিয়া করুণা মহেন্দ্রকে ভারী ধরিয়া পড়িয়াছে। মহেন্দ্র বলিল, সে বাড়ি অনেক দূরে। করুণা বলিল, তা হোক! মহেন্দ্র কহিল, সে বাড়ি বড়ো খারাপ। করুণা কহিল, তা হোক! মহেন্দ্র কহিল, সে বাড়িতে থাকিবার জায়গা নাই। করুণা উত্তর দিল, তা হোক! সকল আপত্তির বিরুদ্ধে এই এক ‘তা হোক’ শুনিয়া মহেন্দ্র ভাবিলেন, নরেন্দ্রকে একটি ভালো বাড়িতে আনাইবেন ও সেইখানে করুণাকে লইয়া যাইবেন। নরেন্দ্রের সন্ধানে চলিলেন।...

করুণার মন একেবারে ভাঙিয়া পড়িল— যে ভাবনা করুণার মতো বালিকার মনে আসা প্রায় অসম্ভব, সেই মরণের ভাবনা তাহার মনে হইল। তাহার মনে হইল এ সংসারে সে কেমন শ্রান্ত অবসন্ন হইয়া পড়িয়াছে, সে আর পারিয়া ওঠে না, এখন তাহার মরণ হইলে বাঁচে। এখন আর অধিক লোকজন তাহার কাছে আসিলে তাহার কেমন কষ্ট হয়। সে মনে করে, ‘আমাকে এইখানে একলা রাখিয়া দিক, আপনার মনে একলা পড়িয়া থাকিয়া মরি।’ সে সকল লোকের নানা জিজ্ঞাসার উত্তর দিয়া উঠিতে আর পারে না। সে সকল বিষয়েই কেমন বিরক্ত উদাসীন হইয়া পড়িয়াছে। রজনী বেচারি কত কাঁদিয়া তাহাকে কত সাধ্য সাধনা করিয়াছে কিন্তু এই আহত লতাটি জন্মের মতো ভ্রিয়মাণ হইয়া পড়িয়াছে— বর্ষার সলিলসেকে, বসন্তের বায়ুবীজনে, আর সে মাথা তুলিতে পারিবে না।

...মহেন্দ্র নরেন্দ্রের সন্ধান আবার পাইয়াছে শুনিতেন। মহেন্দ্র করুণা ও নরেন্দ্রের জন্ম একটি ভালো বাড়ি ভাড়া করিয়াছে। নরেন্দ্র

মহেন্দ্রের ব্যয়ে সে বাড়িতে বাস করিতে সহজেই স্বীকৃত হইয়াছে। কিন্তু একবার মন ভাঙিয়া গেলে তাহাতে আর ক্ষুণ্ণ হওয়া সহজ নহে—করুণা এই সংবাদ শুনিল কিন্তু তাহার অবসন্ন মন আর তেমন জাপিয়া উঠিল না। করুণা মহেন্দ্রের বাড়ি হইতে বিদায় হইল—যাইবার দিন রজনী করুণার গলা জড়াইয়া ধরিয়া কতই কাঁদিতে লাগিল। করুণা চলিয়া গেলে সে বাড়ি যেন কেমন শূন্য শূন্য হইয়া গেল। সেই-যে করুণা গেল, আর সে ফিরিল না। সে বাড়িতে সেই অবধি করুণার সেই স্নমধুর হাসির ধ্বনি এক দিনের জন্তও আর শুনা গেল না।।

ইহার পর করুণার ব্যথাহত বার্থ জীবনের পরিণাম অতি দ্রুত ঘনাইয়া আসিল। আসন্নমৃত্যু পীড়িতা পত্নীর উপর তার স্বামী-দেবতার পুনঃপুনঃ উৎপীড়ন অবাধে চলিতে লাগিল। করুণার সকল আশা ফুরাইল, বাঁচিবার ইচ্ছাও ফুরাইল। কোনো অত্যাচারের প্রতিবাদ কোনোদিন সে করিতে পারে নাই, আজও করিল না। শেষ বারের মতো পাষণ্ড স্বামীর লাঞ্ছনায় রোগত্বর্ষলা করুণা যখন মূর্ছিত হইয়া পড়িল, সেই সময়েই পণ্ডিত মহাশয় সহসা ছুটিয়া আসিলেন। করুণা শেষবারের মতো শয্যা লইল। সখীর স্নেহে, মহেন্দ্রের আগ্রহে, বৈদ্যের চিকিৎসায় বা পণ্ডিত মহাশয়ের স্নেহাভ্যাস ব্যাকুলতায় আর সে নূতন প্রাণ নূতন জীবন ফিরিয়া পাইল না। প্রেমপিপাসিনী রমণীর শেষ আকৃতিটুকু প্রকাশ করিয়া, অকৃতজ্ঞ অমামুষ অপ্রকৃতিহীন নরেন্দ্রের সব অপরাধ নিঃশব্দে ক্ষমা করিয়া, শূন্যহস্তে শূন্যজীবনে অপরিতৃপ্তহৃদয়ে এ লোক হইতে লোকান্তরে চলিয়া গেল। বর্ণবিবর্তন বিষাদখিন্ন সেই সর্বশেষ ক্ষণের চিত্রলেখা আমরা পূর্বেই উদ্ধৃত করিয়াছি।

রবীন্দ্রনাথের এই প্রথম পূর্ণাঙ্গ উপন্যাস-রচনায় অনেক নিপুণ চরিত্রচিত্রণ অনেক খুঁটিনাটি সৌন্দর্য ইত্যন্ততঃ আকীর্ণ আছে। সব আমরা সংকলন

করি নাই, এমন-কি উল্লেখ করিতেও পারি নাই। কল্পনারাজ্য হইতে নামিয়া কিশোর বা তরুণ কবি বাস্তব সংসারের প্রতি প্রথম এই দৃষ্টিপাত করিলেন। ‘কবিকাহিনী’তে অনুভব করিয়াছিলেন বটে ‘মানুষের মন চায় মানুষেরই মন’ আর এখন যেন বুঝিলেন : মানুষের কাছে মানুষ-জীবনেরই অশেষ মূল্য। সুন্দর-অসুন্দর শুভ-অশুভ সু-কু-নির্বিশেষে মানুষকে জানিতে, বুঝিতে, উপলব্ধি করিতে হইবে। কবি যে নিছক অনুকরণস্পৃহায় অথবা কল্পনাবিলাসের বশে এই উপস্থাস-রচনায় হাত দিয়াছিলেন, এরূপ মনে করিবার কোনো কারণ নাই। শুধু যে নব-প্রচারিত সাময়িক পত্রের পাতা ভরাইবার খোশ-খেয়াল বা স্বজন-বন্ধুর তাগিদ ছিল, এ কথা সত্য নয়। জন্মনিঃসঙ্গ নিসর্গনিমগ্ন স্বপ্নবিলাসী কবির পক্ষে সত্যকার সংসারে সম্পূর্ণ জাগিয়া উঠিবার একটা প্রয়োজন ছিল, প্রয়াস ছিল— এই বয়সের ‘হৃদয়অরণ্য’ হইতে বহু কষ্টে পথ কাটিয়া আঁধার ছেদিয়া বাহির হইতে না পারিলে যে নয়। ‘করুণা’-রচনা কবির সেই জীবনঅর্জনের ও সত্যলাভের, বস্তুলাভের, সূক্ষ্ম ও ব্যাপক প্রক্রিয়ারই অন্তর্গত।

রচনা হিসাবে হয়তো ‘করুণা’ ষোলো-আনা সার্থক হয় নাই। অনেক ক্রটি ও দুর্বলতা আছে। শ্রবণ মনন অনুমান ও কল্পনার উপরেই নির্ভর হয়তো বেশি। অনেক ক্ষেত্রেই লেখক বলিয়াছেন সত্য ‘সে আর কী বলিব’। বার বার প্রহার ও পদাঘাতের দৃষ্টান্তেই দুর্বৃত্তের দুর্বৃত্ততা ফুটাইয়া তুলিতে হইয়াছে— এতটা চন্দ্রনাথ বসুর কচিতে বাধিয়াছে আর আমাদেরও ভালো লাগে নাই। তবু কাহিনী ও চরিত্র আছে। ‘ধ্বনি’ বা ব্যঞ্জনা সর্বত্র না থাকিলেও মোটের উপর রস যে ফুটিয়াছে সে আমরা দেখিয়াছি। ‘করুণা’র আখ্যান-কথনে নিগূঢ় এবং যথার্থ যে ক্রটি সে হয়তো বর্তমান আলোচনায় পূর্বে উল্লেখ করা হইয়াছে, তবু আর একবার বুঝাইয়া বলিলে অসংগত হইবে না।—

রবীন্দ্রনাথের এই দ্বিতীয় গল্পে আর প্রথম বড়ো গল্পে বা ‘সত্য’

গল্পে বাস্তব সংসার, রক্তমাংসের সজীব মানুষ, সকল আলো-অন্ধকার পুণা-পাপ ভালো-মন্দ লইয়াই উপস্থিত। অভাব বা অপূর্ণতা সে দিকে নয়। ক্রটি এই যে, অধিকাংশ চরিত্রই বর্ণিত হইয়াছে মাত্র; প্রকাশিত, প্রকটিত হয় নাই। কবির এই বয়সে, জীবনের এমন অল্প অভিজ্ঞতায় তাহা হইবারও নয়। বর্ণনায় ও প্রকাশ হওয়ায় কী তফাত তাহা এরূপ একটি উপমার সাহায্যে বলা যায় যে, অজস্র স্থিরচ্ছবি একটির পর একটি সাজাইয়া দিলে বর্ণনার কিছু অবশিষ্ট না থাকিতেও পারে কিন্তু ঠিক ঐ ছবিগুলি একটি গতিবেগের সঞ্চারে নড়িয়া-চড়িয়া, একটি আরেকটির সহিত মিলিয়া-মিশিয়া ছুটিয়া যখন চলে তাহাকেই চলচ্চিত্র বলা হয় আর তাহাই সজীব সচল জীবনের রূপ। আলোচ্য উপমানের ক্ষেত্রে তো যান্ত্রিক প্রক্রিয়া বা প্রকরণ আছে; উপমেয়র ক্ষেত্রে, সাহিত্যে, চরিত্র-সৃষ্টির ব্যাপারে সেরূপ কোনো ফর্মুলা কোনো কর্মকৌশল কাহারো কাছেই শেখা যায় না। আপনার জীবন হইতেই জীবনবেগ কাব্যে বা কথায় সঞ্চার করিতে হয়। রবীন্দ্রনাথের এই প্রাথমিক রচনায় বৃথি সেটুকুরই অভাব রহিয়াছে। ‘করুণা’ আখ্যায়িকা চিত্রবৎ, চলচ্চিত্রবৎ নহে।

তবু করুণা চরিত্র সত্য এবং বাস্তব। ইহাকে আমরা দেখিয়াছি। বালিকার মধ্যে দেখিবার সৌভাগ্য যেখানে হয় নাই (সে দেখায় অনবধান বা অবহেলার অবকাশ থাকিলে তো দেখা ঠিক হইত না) বৃদ্ধার মধ্যে দেখিয়াই বিস্ত্রিত হইয়াছি। ইহাকে দেখিয়াছি কবি রবীন্দ্রনাথের সহজ আনন্দময় সন্তায়, সুন্দর স্বভাবে— ইহার অন্তরঙ্গ সত্যকে দেখিয়াছি।^{১২}

উত্তরটীকা : তথ্য ও প্রমাণ-পঞ্জী

- ১ অধুনা চতুর্থভাগ গল্পগুচ্ছে এ ছটি আখ্যায়িকা সংকলিত।
- ২ বনফুল, ভিখারিনী, কবিকাহিনী —সাময়িক পত্রে এই ক্রমে রচনা প্রকাশিত। বনফুলের প্রচার 'জ্ঞানাস্কুর ও প্রতিবিশ্ব' মাসিক পত্রে। ভারতী মাসিক পত্রে করুণা-প্রচারের অন্তর্বর্তীকালে কবিকাহিনী চার সংখ্যায় মুদ্রিত।
- ৩ কবির ত্রাতুপুত্রীকে ইন্দিরা (কমলা) নাম কে দেন জানি না। আনা তড়ুতড়'কে নলিনী নাম উপহার দিয়াছিলেন কবি স্বয়ং।
- ৪ ভারতী পত্রে ভিখারিনীর প্রচারকাল, ১২৮৪ আশ্বিন - ভাদ্র; করুণা, ১২৮৪ আশ্বিন - ১২৮৫ ভাদ্র; কবিকাহিনী, ১২৮৪ পৌষ-চৈত্র। জ্ঞানাস্কুর ও প্রতিবিশ্ব পত্রে বনফুল কাব্যের প্রচার-কাল ১২৮২ অগ্রহায়ণ - ১২৮৩ আশ্বিন-কার্তিক।
- ৫ 'an unfinished social novel (Karuna)'— P. C. Mahalanobis : A Tagore Chronicle 1861-1931 : The Golden Book of Tagore (1931), p. 365
 “করুণা’র গ্রন্থ সামান্য একটা অসম্পূর্ণ উপন্যাস’ —প্রভাত-কুমার মুখোপাধ্যায় : রবীন্দ্রজীবনী, প্রথম খণ্ড (১৩৫০), পৃ ১৬০
 ““করুণা” উপন্যাস ২৭ পরিচ্ছেদ বাহির হইয়াও শেষ হয় নাই।’ —সজ্জনীকান্ত দাস : রবীন্দ্রনাথ / জীবন ও সাহিত্য (১৩৬৭), পৃ. ২২১ / ‘শনিবারের চিঠি’র ১৩৬৮ বৈশাখ সংখ্যায় ভারতী হইতে আত্মস্ব ‘করুণা’র পুনর্মুদ্রণ। সে-সময় পূর্বোক্ত অভিমতের অসারতা বা অলীকতা যদিবা বুঝিয়া থাকেন সম্পাদক, ভ্রম-সংশোধনের সুযোগ তিনি পান নাই।
- ৬ বিশ্বভারতী পত্রিকা, দ্বিতীয় বর্ষ, চতুর্থ সংখ্যায় (পৃ ৪২০-২৩) চন্দ্রনাথ বসুর পত্রখানি প্রচারিত। তাহার মুখ্যভাগ এখানে

সংকলনযোগ্য ।—

কলিকাতা...

১৭ই আশ্বিন ১২৯১

করুণা পড়িয়াছি । পড়িয়া বড়ই আনন্দলাভ করিয়াছি ।...

প্রকৃতপক্ষে গল্প দুইটি একটি নয়— নরেন্দ্র এবং করুণার একটি গল্প ; মহেন্দ্র এবং রজনীর একটি গল্প । অনেক দূর পর্য্যন্ত দুইটি গল্প পৃথক আছে— শেষে [আখ্যায়িকার দ্বাবিংশ পরিচ্ছেদে] মিলিয়াছে । আমার বোধ হয় যে দুইটি গল্প আরও গোড়ার দিকে মিলিলে ভাল হইত ।...

গল্পের দুই একটি গ্রন্থি সম্বন্ধেও আমার কিছু বলিবার আছে । করুণা কাশী না যাইলে করুণার গল্পের সহিত মহেন্দ্রের গল্পের মিলন হয় না ।... কিন্তু স্বরূপ উত্তর পশ্চিমে কেন গেল ?... যেন করুণার গতি কি করা যায় তাহার কিছু ঠিকানা করিতে না পারিয়া স্বরূপকে ফস্ করিয়া এলাহাবাদে পাঠান হইল ।... আমার মনে হয় যেন করুণার নির্বাসন উপলক্ষে... যড়যন্ত্রের অবতারণা করিয়া করুণাকে কাশীতে আনিয়া ফেলিলে গল্পের এই অংশটুকু বেশ পরিপাটি হয় এবং করুণার চরিত্রগৌরব (যাহা আমার মতে এইখানে বড়ই ক্ষুণ্ণ হইয়াছে) বজায় থাকে । মহেন্দ্রের গল্প বেশ রচিত হইয়াছে । কেবল তাহার বাড়ী আসিবার সময় কাশী যাওয়ার কথাটা... weak বলিয়া বোধ হইল । কিন্তু এ কথাটা বোধ হয় সহজেই মানাইয়া লওয়া যায় । মহেন্দ্র বাড়ী আসিবার সময় অমুরাগ এবং লজ্জা এই উভয় ভাবের বশবর্তী হইয়া আসিতেছিল । অতএব লজ্জাবশত, আসিতে আসিতে, তাহার এক একবার যেন ইতস্তত করা স্বাভাবিক... এবং সেই কারণে সোজা পথ ছাড়িয়া একটু বাঁকিয়া কাশীতে যাওয়া বেশ সম্ভব ।...

পণ্ডিত মহাশয়ের কথাটাকেও একটা স্বতন্ত্র কথা বলিয়া

গণ্য করা যাইতে পারে। সে কথা আমাকে বড়ই মিষ্ট লাগিয়াছে। কিন্তু সেইজন্যই আমার দুঃখ হয় যে কি মহেশ্বের কি নরেশ্বের গল্প কোনটিরই সহিত তাহা বিশিষ্টরূপে জড়িত নয়। একটু ভাল করিয়া জড়াইয়া দেওয়া যায় না কি ?

গল্পের তিনটি সূতাই বেশ ভাল পাঁজের সূতা ; কিন্তু তাঁতির বুনন কিছু আঁলা হইয়াছে।

এখন তিনটি কথার মধ্যে কোন কথাটি আমাকে কেমন লাগিয়াছে তাহা বলিতেছি।

পণ্ডিত মহাশয়ের কথা অতি উত্তম হইয়াছে। এমন হাস্য-রসময় কথা বাঙ্গালা সাহিত্যে বড় বিরল। পণ্ডিতজীর নদী পার হওয়ার কথা পড়িতে পড়িতে হাসিয়া আমার নাড়ী ছিঁড়িয়া গিয়াছে। আর পণ্ডিত মহাশয় স্বয়ং ? আহা ! এমন উন্নত চরিত্র বাঙ্গালা সাহিত্যে বড়ই বিরল। সে চরিত্র যথার্থ দেবচরিত্র। সে চরিত্রে বাঙ্গালী যথার্থই একটি উৎকৃষ্ট আদর্শ পাইয়াছে। সে চরিত্রের চিত্রে চিত্রকরের বড়ই মহত্ব এবং গুণপনা প্রকাশ পাইয়াছে। সে চিত্রকর দীর্ঘজীবী হউক।

তার পর— করুণা এবং রজনী। করুণাকে আমি ঠিক বুঝিয়াছি কিনা বলিতে পারি না। তবে এই কথা বলিতে পারি যে, করুণা কেবল একটি কল্পনামাত্র— মানবচরিত্র নয় ; রজনী প্রকৃত মানবচরিত্র। করুণা কৰ্ম্মক্ষেত্রে আসিবার জিনিস নয় ; রজনী কৰ্ম্মক্ষেত্রের জিনিস। করুণাতে কেবল ভাব আছে, বুদ্ধি নাই— তাই করুণা কৰ্ম্মক্ষেত্রে কাজ করিতে পারে না। এবং সেইজন্য ভাবাধিক্যে রজনীর শ্রেষ্ঠ হইয়াও গৌরবে রজনীর নিকৃ[ষ্ট] ... এত ভাবময় হওয়া বা আপনার ভাবে ভোর হইয়া থাকা মানুষ অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ বা নিকৃষ্ট জীবের উপযুক্ত হইতে পারে, মানুষের উপযুক্ত নয়। কি জ্ঞী কি পুরুষ— মনুষ্য মাত্রেরই ভাব এবং বুদ্ধি বা heart এবং intellect দুইই কম বেশী

পরিমাণে আবশ্যক। যদি কাহারো দুইয়ের একটি একেবারেই না থাকে অথবা না থাকার মতন— সূক্ষ্ম মাত্রায় থাকে তবে তাহাকে অসম্পূর্ণ মানুষ বলিতে হইবে। ... যে স্ত্রীলোক আত্ম-মাহাত্ম্য বুঝে না এবং রক্ষা করিতে পারে না বা সাহসিক হয় না সে অতি দুর্বল স্ত্রীলোক, অতি অসম্পূর্ণ স্ত্রীলোক।... মানুষের অপেক্ষা বড় হইতে পারে বা ছোট হইতে পারে, কিন্তু মানুষ হয় না। কিন্তু মানুষের দুঃখে মানুষের হৃদয় যত গলে আর কাহারো দুঃখে তত গলে না। স্পষ্ট কথা বলিব— রজনীর দুঃখে আমার হৃদয় যত গলিয়াছে করুণার দুঃখে তত গলে নাই। রজনী বড়ই চমৎকার মেয়ে। যখন মহেন্দ্র চলিয়া গেল আর রজনী “আমি কাছে আসিয়াছিলাম বলিয়া বুঝি তিনি চলিয়া গেলেন” এই ভাবিয়া জানালায় বসিয়া... কাঁদিতে লাগিল তখন, রবীন্দ্রনাথ, আমি যথার্থই বর বর ধারায় কাঁদিয়াছি! তোমার করুণা খুব ভাল— কিন্তু অসম্পূর্ণ— একটি ফুল মাত্র, ফল নয়— কল্লনা মাত্র, কাব্য নয়— স্বপ্ন মাত্র, জীবন নয়— দৃশ্য মাত্র, আদর্শ নয়। তোমার (রুদ্রচণ্ডের) অমিয়াও তাই। তাই অমিয়াকে ভাল বলিতে পারি নাই, তাই করুণাকেও ভাল বলিতে পারিলাম না!...

করুণা [চরিত্র] অসম্পূর্ণ হইলেও বড় উত্তম জিনিস।...

মহেন্দ্র-মোহিনী সম্বাদটা বেশ লেখা হইয়াছে— বড়ই হাস্যরসপূর্ণ। বোধ হয় ও সম্বাদটা সমাজসংস্কারক মহাশয়দিগের বড়ই মিষ্ট লাগিবে। কিন্তু মোহিনী যথার্থই মহৎ এবং প্রেমময়ী। মোহিনী চরিত্র বঙ্গসাহিত্যের একটি রত্ন।... ভবিষ্যৎ গুণ বর্ণনা করিয়া শেষ করা যায় না।

সাহিত্য, লোকচরিত্র, প্রভৃতি সম্বন্ধে ভূরি ভূরি সুগভীর এবং সুচতুর কথা দেখিলাম। সেগুলি বড় ভাল লাগিল এবং “বিবিধ প্রসঙ্গ” প্রণেতার যোগ্য বলিয়া বোধ হইল।

গল্পটি পুস্তকাকারে ছাপান আবশ্যক। কিন্তু গল্পের বাঁধনি একটু শক্ত করিয়া দেওয়া আবশ্যক... আপনার প্রতিভাবলে আপনি তাহা নিশ্চয়ই করিয়া লইতে পারিবেন।

আর দুইটি কথা বলিতে ভুলিয়া গিয়াছি। গল্পের প্রথমমাংশে চরিত্রগুলি কিছু বুঝাইয়া বুঝাইয়া বর্ণনা করা হইয়াছে।... কিন্তু উপন্যাসে analytical প্রণালী বড় ভাল লাগে না।... তাই বন্ধিমবাবুর দেবী চৌধুরাণী অত উচ্চস্তরে স্থাপিত হইয়াও তাঁহার বিষবৃক্ষ বা কৃষ্ণকান্তের উইলের মতন তত মিষ্ট লাগে না। কাব্যে চরিত্র কার্যে নিহিত বা প্রচ্ছন্ন থাকাই উচিত— ইতিহাসে বা সমালোচনায় যেমন explain করিয়া দেখান হয় তেমন করিয়া দেখান হইলে ভাল লাগে না। “করুণা”র প্রথম অংশে চরিত্র সেইরূপে বর্ণিত হইয়াছে— বিশেষ করুণার নিজের চরিত্র।

দ্বিতীয় কথা— উপন্যাসের একটি প্রধান অঙ্গ কথোপকথন, তাহারই গুণে উপন্যাস dramatic হয়। করুণাতে সেই dramatic অংশ নাই। একটু থাকিলে ভাল হয়।

শেষ কথা— মাতালগুলার মাতলামির বর্ণনা কিছু কম করিয়া দিলে ভাল হয়। ...

ভারতী ২ খণ্ড ২।৪ দিন পরে পাঠাইয়া দিব। ... বিনত

শ্রীচন্দ্রনাথ বসু

মূল চিঠির কোনো কোনো অংশ বিনষ্ট, কতক অংশ বর্তমান আলোচনায় অপ্রাসঙ্গিক। সেই স্থলগুলিতে যথোচিত চিহ্নে রচনাংশ বর্জনের ইঙ্গিত আছে। সংকলনের দ্বিতীয় অনুচ্ছেদে বন্ধনীবদ্ধ পদাবলি মূল পত্রের অঙ্গীভূত নয়। তেমনি শেষ ভাগে এক বাক্যের একটি অনুচ্ছেদে বুঝিবার সুবিধার জন্তই ‘চরিত্র’ শব্দটি বসাইতে হইয়াছে, আর ইহার পূর্ববর্তী অনুচ্ছেদে (পৃ ২১২) ‘তোমার করুণা’ (অতঃপর যেমন ‘তোমার অমিয়াও’) প্রয়োগে

অনেক না-বল্লা হয়তো না-ভাবিয়া-দেখা কথার যে ছোতনা ফুটিয়াছে তাহা লক্ষ্য করিবার— এজন্তই আমরা বিশেষ হরপের ব্যবহার করিয়াছি।

- ৭ বিশেষ কতকগুলি কারণে রাজর্ষি, বোঁঠাকুরানীর হাট, রাজা ও রানী, রাজা, অচলায়তন, শারদোৎসব, কর্মফল, একটা আষাঢ়ে গল্প, শেষের রাত্রি, চিত্রাঙ্গদা, চণ্ডালিকা, পরিশোধ (নির্দিষ্ট ক্রমে উল্লেখ হইল না / কিছু বাদ গেল কি ?) এরূপ অনেকগুলি আখ্যায়িকা নাটক কাব্য কবিতায় রবীন্দ্রনাথ পুনঃ পুনঃ মনো-নিবেশ করিয়াছেন এ কথা সত্য। এ-সব ক্ষেত্রে কবি একবার যাহা সম্পূর্ণ করিয়াছেন পুনর্বার তাহারই রূপান্তর-সাধনে নিযুক্ত হইয়াছেন অন্তরের অথবা বাহিরের বিচিত্র তাগিদে। ‘অকৃতকার্য অকথিতবাণী অগীতগান’এর মায়া মমতায় বারে বারে পিছন ফিরিয়াছেন এমন নয়।

- ৮ বঙ্কনীমধ্যে এই পদটির প্রক্ষেপ আত্মস্তু কাহিনীর ছঁশিয়ার পাঠকের পক্ষে একরূপ অনাবশ্যক ছিল। তেমনি এই অনুচ্ছেদের দ্বিতীয় বাক্যে দেখি : রজনী কাঁদিতেছে। ‘নিঃশব্দে কাঁদিতেছে’ না বলিলেও, মনোযোগী পাঠক সেরূপই বুঝিবেন। পণ্ডিত মহাশয়ের কান্না আর রজনীর কান্নায় যে পার্থক্য স্বাভাবিক, দুটি চরিত্রের ভিন্নতায় আর সমুদয় ঘটনাসমাবেশেই তাহা স্পষ্ট হয় সন্দেহ নাই।

- ৯ এজাতীয় ক্রটি চন্দ্রনাথ বসুও উল্লেখ করিয়াছেন। ‘তাহা আর কী বলিব’ এরূপ প্রয়োগ বহু স্থলে দেখা যায়। কবিশক্তির পূর্ণতায় এ কথা আর বলিতে হয় না; প্রয়োজন হইলে বচনের দ্বারাই অনির্বচনীয়েরও উদ্দেশ দেওয়া যায়।

- ১০ জীবনস্মৃতির প্রাথমিক খসড়ায় (১৩১৮ বৈশাখের পূর্বে রচিত) এই উক্তি দেখা যায়। ‘করুণা’ অসম্পূর্ণ এমন কথা রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং বলেন নাই, অপরিণত বলাই তাঁহার অভিপ্রায় ছিল— অর্থাৎ

‘রীতিমত নভেল’। তবে, কবির আত্মসমালোচনা অস্ত্রের পক্ষে সবটাই মানিয়া লওয়ার প্রয়োজন নাই। এ কথা ভগ্নহৃদয় প্রভাত-সঙ্গীত সন্ধ্যাসঙ্গীত আর ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী সম্পর্কে যেমন সত্য, তেমনি করুণা সম্পর্কেও। এমন-কি বহুপরবর্তী ‘নৌকাডুবি’র বিচার-প্রসঙ্গেও ইহা মনে রাখা ভালো।

- ১১ স্টেশনে হঠাৎ কাহারো সহিত দেখা হওয়া এবং অনাথা বিপন্না নারীর আশ্রয়লাভ ও আশ্বাসলাভ —এরূপ নাটকীয় ঘটনার পুনশ্চ প্রয়োগ দেখি নৌকাডুবিতে। নানা অবস্থায় গঙ্গাতটশায়িনী বারাণসী সকলকে টানিয়াছে। তবে, প্রথমে পণ্ডিত মহাশয়ের সহিত ও পরে মহেন্দ্রের সহিত করুণার কাশীতে সাক্ষাৎ হইলেও, কাশী ছাড়িয়া মোগলসরায় জংশনেই কমলার দেখা হয় উমেশের সঙ্গে। কমলাকে সে’ই আবার গাজীপুরের খুড়ামহাশয়ের উদার স্নেহাশ্রয়ে ফিরাইয়া আনে। স্বভাবসারলা ও ঔদার্যের দিক দিয়া রায়পুরের শ্রীকণ্ঠসিংহ (জীবনস্মৃতি), রায়গড়ের খুড়ামহাশয় (বোঁঠাকুরানীর হাট ও প্রায়শ্চিত্ত), গাজীপুরের চক্রবর্তী খুড়া (নৌকাডুবি) আর করুণা আখ্যায়িকার সার্বভৌম পণ্ডিত মহাশয় — ইহাদের মধ্যে গভীর সাজাত্য ও সাদৃশ্য নাই কি ? বিশেষ চরিত্রকল্পনার আশ্রয় ও আদর্শ যেন শ্রীকণ্ঠসিংহ আর কল্পিত চরিত্রগুলির একটি হইতে অণুটির বৈসাদৃশ্য যতটা সে বুঝি — স্থান কাল ঘটনা এবং রূপকল্পনাশক্তির পার্থক্য-জনিত। এক দিকে গল্পগুলি পৃথক্ আর অণু দিকে রবীন্দ্রপ্রতিভারও ক্রমিক বিবর্তন ঘটিয়াছে। মূলগত ঐক্যটি অনুস্মৃত আছে নানা বৈচিত্র্যের অন্তরালে।

- ১২ রবীন্দ্রশতবার্ষিক ‘শনিবারের চিঠি’তে (বৈশাখ ১৩৬৮) আশুস্ত ‘করুণা’র পুনরুদ্ভব কিন্তু কোনোরূপ সম্পাদকীয় মন্তব্যের অসম্ভাব। তৎপূর্বেই শ্রীপুলিনবিহারী সেন -সম্পাদিত চতুর্থখণ্ড গল্পগুচ্ছ (বিশ্বভারতী) যন্ত্রস্থ থাকিলেও, প্রকাশ অনেক পরে

১৩৬৯ সনের আশ্বিনে। আংশিক সম্পাদনার ও মুদ্রণসংক্রান্ত তত্ত্বাবধানের দায়িত্ব থাকায়, এ সময়ে (১৩৬৮ বৈশাখের পূর্বে) আত্মপূর্বিক আখ্যানটি আমায় পড়িতে হয় আর তাহারই ফলে বর্তমান প্রবন্ধটি লেখা অনিবার্য হইয়া ওঠে ১৩৬৯ আশ্বিনে (গল্প-গুচ্ছ ছাপা শেষ হইলে লেখাও শেষ হয় ১৮ অগষ্ট ১৯৬২ তারিখে)। ১৩৬৯ কা্তিকের ‘রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ’ ত্রৈমাসিক পত্রে ইহা প্রচারিত হওয়ার পূর্বেই ‘দেশ’ সাপ্তাহিক পত্রের একটি সংখ্যায় (তা° ১৯ আশ্বিন ১৩৬৯) ‘রবীন্দ্রনাথের একখানি উপেক্ষিত উপন্যাস’ নামে যে চমৎকার প্রবন্ধটি লেখেন শ্রীশ্রীরামকুমার আচার্য, তখন আমার চোখে না পড়িলেও এখন অবশ্যই তাহার উল্লেখ করা কর্তব্য। ইহার পরে ‘রবীন্দ্র-উপন্যাসের প্রথম পর্যায়’ গ্রন্থ-রচনা উপলক্ষ্যে ‘করুণা’ সম্পর্কে ব্যাপক অনুসন্ধান ও আলোচনা করেন শ্রীজ্যোতির্ময় ঘোষ। তাঁহার গ্রন্থ (জিজ্ঞাসা / আশ্বিন ১৩৭৬) যে-কোনো রবীন্দ্রভক্ত পাঠকের সমস্ত অধ্যয়ন ও মননের বিষয় সন্দেহ নাই। ইহার পরে আরো কিছু যদি বলিতে হয় তাহার কারণ এই যে, হয়তো কোনো কোনো বিষয়ে জ্যোতির্ময়বাবুর ভুল ধারণা থাকিয়া গিয়াছে, কিছু তথ্য তাঁহার জানা নাই, অনুমান করাও কঠিন ছিল। যেমন—

‘রচনাবলীতে করুণা গল্পগুচ্ছের শিরোভূষণ মেনে নিচ্ছে কেন? শ্রীকানাই সামন্ত যার প্রকাশক?’ [র. উ. প্র. পর্যায়। পৃ ৪৭]

কারণ— এ ক্ষেত্রে প্রকাশক আর সম্পাদক অভিন্ন নয়। পূর্বোক্ত সপ্তবিংশ খণ্ড রবীন্দ্র-রচনাবলীর (বৈশাখ ১৩৭২) সম্পাদনা পুলিনবাবু করেন নাই, গ্রন্থপরিচয়ও অশ্রের লেখা— পরবর্তীকালে আংশিক সংশোধন কে করেন তাহা বলিতে পারি না। এমন-কি বিশ্বভারতী-প্রকাশিত (আশ্বিন ১৩৬৯) চতুর্থখণ্ড গল্পগুচ্ছের কিছুটা সম্পাদনার ভার আমাতে গ্রস্ত থাকিলেও,

আমার ব্যক্তিগত অভিমত মূল সংকলক ও সম্পাদকের উপর চাপানোর উপযোগিতা তখন ছিল না, ইহাও স্বীকার করা ভালো। ‘করুণা’ বড়ো গল্প বা উপন্যাস —এটুকু মাত্র বলা হয় (দ্রষ্টব্য উত্তরটীকা ১। পৃ ৩৫১)। সম্পূর্ণ অথবা অসম্পূর্ণ এ বিতর্ক স্থগিত থাকে। কিন্তু ঐ গল্পগুচ্ছেরই পরবর্তী মুদ্রণে তথা সংস্করণে (ফাল্গুন ১৩৭০) বলিতে বাধা ছিল না, কেননা ততদিনে এ বিষয়ে আর ভিন্নমত হয়তো ছিল না : রবীন্দ্রনাথের ষোড়শ-সপ্তদশ বৎসর বয়সে রচিত বা মুদ্রিত এই সম্পূর্ণ উপন্যাসখানি সম্পর্কে (প্রথম উপন্যাসও বটে) দ্রষ্টব্য আলোচনা / ইত্যাদি (পূর্বোক্ত গল্পগুচ্ছ-৪। পৃ ১০৩৯)। অনূন ৫ বৎসর পরে ‘রবীন্দ্র-উপন্যাসের প্রথম পর্যায়’ প্রকাশের পূর্বে গ্রন্থকার তাহা লক্ষ্য করেন নাই কি ?

জ্যোতির্ময়বাবুর বিচার বিশ্লেষণ ও আলোচনা বিশেষ প্রশংসনীয় হইলেও, তাঁহার একটি কথায় আমাদের তেমন প্রত্যয় জন্মিল না। চন্দ্রনাথ বসু মহাশয়ের চিঠির ‘শেষে মিলিয়াছে’ (অত্র উত্তরটীকা ৬-ধৃত সংকলনের দ্বিতীয় অনুলিপি পৃ ২১০) উক্তির প্রথম পদটিতে তিনি মাত্রাতিরিক্ত গুরুত্ব দিয়াছেন। ‘দুইটি গল্প’ ‘শেষে মিলিয়াছে’ বলায় অ ব শেষে মিলিয়াছে দ্বাবিংশ পরিচ্ছেদে (উপন্যাস তখনো শেষ হয় নাই) ইহাই তো নির্গলিতার্থ; সব শেষে মিলিয়াছে যেমন বলা হয় নাই, বলা ভুল হইত তাহাও “অনস্বীকার্য”। উপন্যাস শেষ হওয়া না-হওয়ার প্রশ্নই ওঠে না। সম্ভবতঃ তখন পর্যন্ত সে বিষয়ে কাহারো মনে কোনো ধাঁধা লাগে নাই। এই ধাঁধার অহেতু উৎপত্তি হইয়াছে, ধাঁধা ঘনীভূত হইয়া উঠিয়াছে, অন্তত ঊনত্রিশ-ত্রিশ বৎসরে (১৯৩১-৬০) যাঁহাদের ‘স্বতঃসিদ্ধ ধ্যান-ধারণা’য়, হয়তো কেহই তাঁহারা আত্মস্ত আত্মায়িক। ভালো করিয়া দেখেন নাই বা পড়েন নাই অভিমত লিখিবার ও ছাপাইবার পূর্বে।

যাহা হউক, গল্প বা উপস্থাপন নিশ্চিত শেষ হইয়াছে তাহার তর্কাতীত প্রমাণ আছে / থাকে গল্পের ভিতরেই। বাহিরে প্রমাণ খুঁজিয়া বেড়ানোর বড়ো বেশি সার্থকতা নাই। শেষ হইয়াছে—অন্তের মুখের কথায় (যেই হোন তিনি) কিভাবে প্রমাণ করা যাইবে, গল্পের প্রকট অসম্পূর্ণতা বা অপরিণতি যদি তাহার প্রতিবাদ করে? বস্তুতঃ কবিকৃতি নিজেই নিজের প্রমাণস্বরূপ। অষ্টাশ্র সাক্ষ্যপ্রমাণ আনুষঙ্গিক মাত্র। থাকিলে ভালো, না থাকিলেও ক্ষতি নাই।

‘আহা, জাগি পোহালো বিভাবরী’ আমাদের প্রেমের গানের তালিকায় ৪৫-সংখ্যক। এটির রচনা সম্পর্কে বর্তমান গ্রন্থে পূর্বে যেটুকু বলা হয়েছে (পৃ ১৪৪, টীকা ৯), তার পরিপূরক বা প্রমাণ-স্বরূপে শ্রীমতী নির্মলকুমারী মহলানবিশের সাক্ষ্য এ স্থলে সংকলন করা যায় :—

কবির মুখে শুনেছিলাম “আহা জাগি পোহালো বিভাবরী” গানটা লেখার বিবরণ। সেদিন কবি তাঁর বজরাতে ছিলেন পদ্মায়। সঙ্গে দুই ভ্রাতৃপুত্র— শ্রীবলেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং শ্রীসুরেন্দ্রনাথ ঠাকুর। সন্ধ্যা থেকে দারুণ ঝড়, সারা রাত সেই ঝড়ের মধ্যে উদ্বেগে কাটাতে হোলো। ক্ষণে ক্ষণে মনে হচ্ছে এইবার বুঝি নোঙড় ছিঁড়ে নৌকো ডুপেট যাবে। সমস্ত রাত তিন জনে জেগে বসে রইলেন। ভোরবেলা প্রকৃতি শান্ত হোলো। সেই ভোরে ঐ গানটি লেখা। হাসতে হাসতে বললেন, “গানটা পড়ে কি কল্পনা করতে পারো যে এইরকম অবস্থায় ঐ গান লিখেছি ? সেদিন কোনো সুন্দরীই ধারে কাছে ছিল না। শুধু ছিল আমার বলু আর সুরেন, এবং কবি হু করবার মতো রাত্রি-জাগরণ নয়, একেবারে জীবন মরণের দোলার মধ্যে রাত কেটেছিল। অথচ আশ্চর্য্য এই যে, গানের মধ্যে সে উদ্বেগের কোনো চিহ্ন নেই।”

—দেশ, ১৯ কার্তিক ১৩৬৭, পৃ ২২, বীথি ২

পৃ ১২৯। ছ ৮ ‘সোনার’ স্থলে হবে : বীণার

পৃ ১৬০। ছ ৭ ‘বলে’ নয় : বলা

বর্তমান গ্রন্থে প্রথম প্রবন্ধের চতুর্থ টীকায় (পৃ ৪৮) বলা হয়েছে—
 বিসর্জন নাটক নিয়ে কবির মনের অনেক ভাঙা-গড়া (হেতু তার এক-
 প্রকার *divine discontent* বলা চলে) বাংলা বইয়ের বিভিন্ন
 সংস্করণেই সীমাবদ্ধ নয় ; কবি-কৃত ইংরেজি রূপান্তরেও তার অনুবৃত্তি
 আর সে আমাদের বিশেষ প্রাণধানের বিষয়, ধ্যান ধারণার বস্তু, বিচার
 বিশ্লেষণ আলোচনার ক্ষেত্র। বিসর্জন নয় কেবল, কবির পূর্ববর্তী নাটক
 রাজা ও রানী সম্পর্কেও ওই এক কথাই বলা যায়। কেননা, কবি
 নিজের বাংলা রচনার ভাষান্তর করতেন ইংরেজিতে এ কথা প্রায় কোনো
 সময়েই বলা চলে না ; এক সৃষ্টিকে পৌঁছে দিতেন অপ্রত্যাশিত আর
 অভিনব আরেক সৃষ্টিতে। তুলনায় আলোচনা করে দেখলে বিস্মিত
 আর বিমুগ্ধ হবেন যে-কোনো রসিক ব্যক্তি। অথচ, তেমন নিবিষ্ট
 গভীর অধ্যয়নের / পুঙ্খানুপুঙ্খ তুলনায় আলোচনার সূচনাও কি
 হয়েছে কোথাও ? আমাদের জ্ঞান নেই। ইতিমধ্যে রবীন্দ্র-আবির্ভাবের
 পরে ১২৫ বৎসর / তিরোভাবের পরেও ৪৫ বৎসর শেষ হতে চলল।

বিচিত্র বিশাল ক্ষেত্র পড়ে রয়েছে আজও রবীন্দ্র-চর্চায়, কাব্যরসিক
 বিদ্বজ্জনের অনুশীলনের ও অনুসন্ধানের।

কেবল, বিশ্বভারতী-কর্তৃক প্রকাশিত প্রকৃতির প্রতিশোধ নাটকের
 পাঠপঞ্জীকৃত সংস্করণে (বৈশাখ ১৩৮৪) প্রচলিত বাংলা রূপে আর
 ইংরেজি রূপান্তরে কী পার্থক্য সেটি সূত্রাকারে নির্দেশ করা হয়েছে
 গ্রন্থশেষে (পৃ ১০২-১১৩)। আর, সূত্রাকারেই এরূপ তুলনায়
 আলোচনার অনুসৃতি দেখতে পাওয়া যাবে কিছুকাল পূর্বে প্রকাশিত
 (চৈত্র ১৩৯১) বিশ্বভারতীরই পাঠপঞ্জীকৃত সচিত্র চিত্রাঙ্গদা নাট্য-
 কাব্যে (পৃ ১০০-১১২)। সেই কি যথেষ্ট বলা চলবে ? তা অবশ্য
 নয়।

কবি-কৃত রাজা ও রানী আর বিসর্জনের ইংরেজি রূপান্তর-ছটিতে
 মূল নাটকের, পল্লিবর্তন নয়, বিবর্তন কতটা যে সুদূরপ্রসারী তার যৎ-

কিঞ্চিৎ আভাস মাত্র দিয়েছি আমরা অন্তত । *

বিষয়টিতে বিদ্বৎসমাজের মনোযোগ আর অধিকারী যোগ্যজনের আগ্রহ ও অনুসন্ধিৎসা জাগিয়ে দেওয়াই আমাদের উদ্দেশ্য এখানে ; বিস্তারিত আলোচনার অবকাশ নেই ।

১৩৫৭ আশ্বিন থেকে প্রচলিত তৃতীয় খণ্ড গীতবিতানের গ্রন্থপরিচয়ে আর বর্তমান গ্রন্থের ছটি লেখায় ('গান থেকে কবিতা' / 'প্রেমের গান') গীতজ্ঞ না হয়েও কবির গান সম্পর্কে বহু তথ্য আমাদের পরিবেশন করতে হয়েছে বিভিন্ন আলোচনার সূত্রে আর রবীন্দ্রনাথের অন্ততম বাংলা গান থেকে তাঁর নিজেরই ইংরেজি রূপান্তর (কথায় ও সুরে) তারও পাঠ সংকলন করা হয়েছে যথাস্থানে (পৃ ১৫৫) । এ-সবেরই কথঞ্চিৎ সম্পূরণ এ স্থলে গ্রন্থশেষের এই সংযোজনে ।

প্রেমের গানের তালিকা -ধৃত ৫০-সংখ্যক গানের কবি-কৃত যে ইংরেজি রূপান্তরের উল্লেখ '১৫৬' পৃষ্ঠায়, স্বরলিপি-অনুযায়ী সেটির সম্পূর্ণ পাঠ এই :—

In the bower of my youth a bird sings,
Wake, my love, awake !
Open thy love-languid eyes, my love, and wake !
There is a tremour in the midnight darkness
to-night,
and the air is tremulous with the praise-
song of Spring.
Oh, timorous maiden, blushing with the mystery
of first love,

* দ্রষ্টব্য শান্তিনিকেতনে সুবর্ণরেখা-কর্তৃক প্রকাশিত গ্রন্থ 'কবিভারতী' (আশ্বিন ১৩৯২), পৃ ৯৯, ছত্র ১-১৩ তথা উত্তরটাকা ২ ।

listen in my grove of Paradise a bird sings
in a repeated rapture, Wake, my love, awake !
Wake, my love, awake !
Wake ! Wake !

— *The Maharani of Arakan (1915)*

বর্তমান গ্রন্থের ‘১৫৭’ পৃষ্ঠার উনশেষ বাক্যে বলা হয়েছে—
রবীন্দ্রনাথের যে গানের সুর হারিয়েছে, যে কবিতায় তিনি সুর দিতে
চেয়েছিলেন কিন্তু দেওয়া হয় নি অপিচ গীতবিতানের প্রথম-দ্বিতীয়
খণ্ডে (মাঘ ১৩৪৮ থেকে অতীবধি) সংকলন করাও হয় নি, প্রচল
তৃতীয় খণ্ডে (১৩৫৭ আশ্বিন থেকে) তা সবই দেওয়া হয়েছে বা দিতে
যত্ন করা হয়েছে। সে হিসাবে কবির গানের স্বকৃত ইংরেজি রূপান্তর-
দুটি ওই গ্রন্থের গ্রন্থপরিচয়ে অন্তত দেওয়া উচিত, তাতে তো সন্দেহ
নেই। হয়তো দেওয়া হবে আগামী সংস্করণে।

‘লিপিকা কি গানে গাওয়া যায় না ভাবছ’ — স্নেহপাত্রী নির্মল-
কুমারীকে কবি প্রশ্ন করেন কিছুটা স্তম্ভিত কৌতুকে (পথে ও পথের
প্রাস্তে / পত্র ৩৯, ২৩ আবণ ’৩৬)। আমরা বেশ জানি রবীন্দ্রপ্রতিভার
প্রসাদে সকলই সম্ভব। তার বহু ও বিচিত্র সাক্ষ্য দেবেন আজও
রবীন্দ্রসান্নিধ্যে-ধন্য প্রবীণ গুণীজন। অথচ গীতবিতানের তৃতীয় খণ্ডে
(দ্রষ্টব্য পঞ্চম সংস্করণ তথা মুদ্রণ ১৩৭৯-৮৬, পৃ ৭৮৬-৯২) —

একদা প্রাতে কুঞ্জতলে	সং ৫৩
কেন নিবে গেল বাতি	৫৪
আজি উন্মাদ মধুনিশি ওগো	৫৬
সে আসি কহিল, ‘প্রিয়ে	৫৭
ভাঙা দেউলের দেবতা	৬১

এ-ক’টি সম্পর্কে কিছু সংশয় আমাদের মনে থেকেই যায়। ভৈরবী-
ঝাঁপতাল / গোড়সারং-একতালা / বেহাগ-কাওয়ালি / কীর্তন /
পুরবী-একতালা’র উল্লেখ ১৯০৯ খৃষ্টাব্দের ‘গান’ বইয়ে ইঠাৎ এগুলি

এল কী সূত্রে অথবা কেন ! কবির আয়ুষ্কালে, এ সময়ের আগে বা পরে, অস্ত্র কোথাও আভাসে ইশারাতেও জানা তো যায় নি এগুলি গান। উক্ত ‘গান’ (১৯০৯) গ্রন্থে অনাহুত অবাহিত অস্ত্রের যে-সব গান ঢুকে পড়েছিল ঝিমস্তু স্বারীর অনবধানে, বইয়ের ফর্মাগুলি ছাপা হয়ে যাওয়ার পরেও তাদের বহিষ্কার না ক’রে উপায় ছিল কি ? তাই ‘চিত্রা’ ‘কল্পনা’ হাতের কাছে তখন যে কাব্য পেলেন কবি, তা থেকেই এদের তলব পড়ল কি শূন্য স্থান পূরণ করবার জন্ত ? তখনকার মতো কার্যোদ্ধার হয়ে গেলে, অনায়াসে এদের ভুলেও গেলেন তিনি। অপর পক্ষে প্রচলিত গীতবিতানে এদেরই কঁাকে কঁাকে আগে বা পরে আর-যেগুলি আছে, গান হিসাবেই রয়েছে তাদের মান মর্যাদা কুলপরিচয়—কবিতা-রচনার সঙ্গে সঙ্গে, অল্প পরে বা দীর্ঘকাল পরেও, যখনই সুর বসিয়েছেন কবি সে সুর তুলে নিয়েছেন গীতজ্ঞ গুণী, যখন যিনি ছিলেন তাঁর কাছে। কিছু সুর হারায় ‘নি’-তা নয় (যেমন কল্পনারই ‘এবার চলিল তব’ / ‘বন্ধু, কিসের তরে অশ্রু ঝরে’) কিন্তু লক্ষ্য করতে হবে—যে মুহূর্তে স্থান পেয়েছে কবির কোনো গ্রন্থে; গান ব’লেই ঘোষণা হয়েছে প্রথমাবধি। পূর্বোক্ত গীতবিতান-৩’এর সংখ্যা ৫৩। ৫৪। ৫৬। ৫৭। ৬১ (পৃ ৭৮৬-৯২) সম্পর্কে সে কথা বলা যায় না তো।*

এক কালে সুর দিয়েছিলেন কবি, সংরক্ষিত হয় নি, এমন গানের অভাব নেই তা সকলেই আমরা জানি। কেবল তিনটির উল্লেখ করা যায় এখানে—

- ১ হে অনাদি অসীম সুনীল অকুল সিদ্ধ
- ২ বলো বলো, বন্ধু, বলো তিনি তোমার কানে কানে
- ৩ আজি পল্লীবালাকা অলক গুচ্ছ সাজালো †

প্রথমটির মজবুৎ কার্ড-বোর্ডে লেখা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বহস্তের

* বিষয়টি অনুধাবন করতে হলে, উক্ত গীতবিতানেই, পৃ ৯৬৩, দৃষ্টব্য টীকা ৪।

স্বরলিপি (অপর পিঠে বুঝি তাঁরই আঁকা ছবি) — এক কালে চোখে দেখেছি আমরা স্পষ্ট মনে পড়ে জোড়াসাঁকোয় রবীন্দ্রনাথের ‘বিচিত্রা’ ভবনে বাস-কালে। অমুরূপ আরো বহু গানের স্বরলিপি ছিল, সবই কবির নতুন-দাদার স্বহস্তলিপি, জ্যেষ্ঠা ইন্দিরাদেবীর দান বিশ্ব-ভারতীকে। অশ্রুগুলি কোথায় সংরক্ষিত আজ জানি না; এটি হারিয়েছে ব’লেই স্বরবিতানের কোনো খণ্ডে স্থান পায় নি। বহুখ্যাত মজুমদার-পাণ্ডুলিপি-অমুযায়ী এ গানের রচনা ১৬ আশ্বিন ১৩০২ তারিখে আর প্রথম সংকলন ১৩০৩ কাব্যগ্রন্থাবলীর ‘গান’ অধ্যায়ে।

দ্বিতীয়টির উল্লেখ যেমন আছে দিনেন্দ্রনাথ-লিখিত ও সম্পাদিত প্রথম-প্রকাশিত (আশ্বিন ১৩২৫) গীতপঞ্চাশিকার সূচীপত্রে, সম্পূর্ণ গানের পাঠও আছে ‘৪৬’ সংখ্যায় ‘২৭’ পৃষ্ঠায়—স্বরলিপি কোথাও নেই!

তৃতীয় গানটি রচনার উপলক্ষ্য ১৩৪৪ বর্ষামঙ্গল। বিশেষ কারণে উৎসবের অনুষ্ঠান হয় নি শাস্তিনিকেতনে কিন্তু যে অনুষ্ঠানপত্র ছাপা হয় এ সময়ে তাতে যেমন আছে গানটি, রয়েছে ১৩৪৪ কার্তিকের প্রবাসী পত্রে ‘বর্ষামঙ্গল ১৩৪৪’ গীতিগুচ্ছের অন্তর্গত হয়ে।

এই-সব প্রায়-প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ প্রমাণে মনে করা চলে—উল্লিখিত গান তিনটির সুর ছিল এক কালে, সংরক্ষিত হয়ে পৌঁছয় নি একালে।

আর-একটি মাত্র গানের প্রসঙ্গে এই ‘সংযোজন’ শেষ করা যায়। প্রচলিত গীতবিতান গ্রন্থে তৃতীয় খণ্ডের ‘পূজা ও প্রার্থনা’ অধ্যায়ে রয়েছে আখর-সমৃদ্ধ কীর্তনাজের একটি গান : তুমি কাছে নাই ব’লে হেরো, সখা, তাই ইত্যাদি (পৃ ৮৪৯)। শ্রীতিভাজন বহু শ্রীমান সুভাষ

† কবি-কর্তৃক নির্বাচিত গান হিসাবে তৃতীয় গানটি ছিল দ্বিতীয়খণ্ড গীতবিতানে (মুদ্রণ-সমাধা ১৩৪৬ ভাদ্রে), এ কথা উল্লেখযোগ্য। অপর দুটি গান পাওয়া যাবে প্রচলিত তৃতীয় খণ্ডে।

চৌধুরী দেখিয়ে দিলেন কবির ‘কড়ি ও কোমল’ কাব্যের ‘প্রার্থনা’-
শীর্ষক চতুর্দশপদীর সূচনাংশের কয়েকটি ছত্রের আধারে এর রচনা,
যথা—

তুমি কাছে নাই ব’লে হেরো, সখা, তাই
‘আমি বড়ো’ ‘আমি বড়ো’ করিছে সবাই ...

নাথ, তুমি একবার এসো হাসিমুখে,

এরা সবে ম্লান হয়ে লুকাক লজ্জায় ইত্যাদি।

দ্বিতীয় ছত্রে ‘করিছে’ স্থলে ‘বলিছে’ গানে আর সংকলিত চতুর্থ ছত্রের
রূপান্তর : এরা ম্লান হয়ে যাক তোমার সম্মুখে / পরবর্তী আখর :
লাজ্জে ম্লান হোক হে ইত্যাদি / অতঃপর ভাবের অনুসৃতি কেবল,
ভাষার নয়।

সংশোধন.

পৃষ্ঠা। ছত্র	ওঙ্ক পাঠ
২৫। ১৬	‘হইয়া’ স্থলে : হয়ে
৩৩। শেষ	। প্রায়শ্চিত্তে
৩৮। ১১	নামাস্তর
৪৪। ১৩	আর-এক
৬১। ৮	পূর্বসংকেত ও
৭৯। ১২	সিকদার
৮১। নীচে থেকে ৫	ট্র্যাঙ্কেডি !
৮৭। ১৬	— ‘চাল’ স্থলে : চলে
১০৫। ৪	জ্যৈষ্ঠে
১৭১। ১৫	যুগান্তরে ?
১৮৪। নীচে থেকে ৫	বার্ধক্যে

রবীন্দ্রপ্রতিভা (১৩৬৮) গ্রন্থে

কবি শিল্পী ও সুরকার রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে অস্বাভাবিক আলোচনা

শাজাহান (বলাকা ৭)

উত্তীয় (শ্যামা)

কমলা (নৌকাডুবি)

দামিনী (চতুরঙ্গ)

জীবনের কবি রবীন্দ্রনাথ

শিশু ও শিশু ভোলানাথ

ছিন্নপত্রাবলী

রবীন্দ্রপ্রতিভার নেপথ্যভূমি

রবীন্দ্রকাব্যের নেপথ্যবর্তিনী

মায়ার খেলার রূপান্তর

রবীন্দ্রচিত্রকলা

ইত্যাদি



ग्रंथ ३० टिका